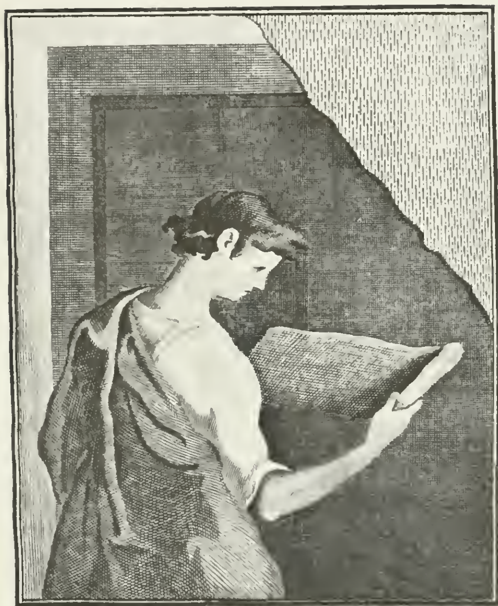




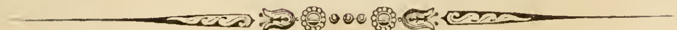
Alte Denkmäer

erklärt on

F G. Welcker.

Zweiter Theil.

Basreliefe und geschnittne Steine.



Göttingen.

Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.

1850.

Basreliefe

und geschnittne Steine

erklärt von

F. G. Welcker.

Göttingen.
Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.
1850.

Inhalt.

Basreliefe.

Geschnittne Steine.

B a s r e l i e f e.

Li Bassirilievi antichi di Roma colle illustrazioni di Georgio Zoega

Fasc. 1. 2. In Roma 1808 *).

Dieses Werk hat schon in seiner äussern Anlage etwas Neues und Gefälliges. Rom ist an alten Basreliefen so reich dass die an andern Orten bewahrten nur Gaben scheinen die es vertheilte, wie sie es auch meist sind; und indem selbst das neue Museum zu Paris einen schönen Theil der alten Meisterwerke Roms aufgenommen hat, sind im Verhältniss nicht viele Basreliefe von den Stellen gerissen worden wo sie durch Ursprung und Gebrauch heimisch und durch verwandte Umgebung belebt standen. Niemand hatte es bis jetzt unternommen aus allen zusammen eine solche Auswahl zu machen dass man eine vollständige Uebersicht des Stoffs und Charakters und der Manier dieser Darstellungen in ihrer Manigfaltigkeit bekäme, was nun zu hoffen ist wenn diess Werk vollendet seyn wird; denn es umfasst das ganze grosse Feld, von dem nicht leicht eine Gattung ganz ausgegangen seyn möchte.

Die Admiranda Romae sind die beste Sammlung die vor Winckelmann im Stich erschienen ist, die aber, wenn sie auch treuer in einzelnen Theilen und im Ausdruck des Ganzen wäre, doch schon dadurch dass sie ohne Commentar ist, die genaue Kenntniss dieser Kunstgattung nicht einleiten konnte. Boissard, Montfaucon, Beger umfassten zu viel um

*) Heidelbergische Jahrbücher der Litteratur für Philologie, Historie und schöne Litteratur und Kunst 1809 I S. 207—217 (geschrieben im Jahr vorher zu Rom).

diese einzelne Gattung besonders zu fördern. Andre Werke, wie die Monum. Matthaeorum, die Galeria Giustiniana etc. kommen aus zu schlechten Händen, und die auswärtigen Museen sind wenigstens nicht sehr reich an Basreliefen. Die Etrurischen wurden gut bedacht. Winckelmann, mit schnellem Blick, mit hoher Einsicht in das Alterthum in seinen verschiedenen Weisen und von grosser Belesenheit, bei grossem Vorrath, worin die unklaren Stücke selbst durch die Gesellschaft oft verständlich werden, und bei der Gelegenheit tägliches Umgangs mit den meisten der Werke die er ediren wollte, erwarb sich ohne Zweifel das Verdienst Verständniss und Schätzung der Basreliefe eröffnet zu haben.

Der neue Sinn für das Schöne in Gestalt und Bewegung und das Künstlerische in Idee und Anordnung, der ihm, wenn nicht immer treu war, doch im Ganzen so kraftvoll und thätig einwohnte dass er ihm eine neue Welt aufschloss, konnte ihn auf der einen Seite bei diesem Studium festhalten und auf der andern die eigene Sprache die in diesen Werken herrscht und ihnen, den häufigen Mangel der Schönheit zu ersetzen, noch ein andres grosses Interesse verleiht.

Nach Winckelmann sind zwei Männer zu nennen, Foggini, der die Basreliefe des Capitols sehr gründlich*), und

*) Bemerkungen die Zoega zu Fogginis Arbeit niedergeschrieben hatte, ähnlich denen zu dem Museo Pioclementino die in meiner Zeitschrift für die alte Kunst bekannt gemacht sind, füllen in der Uebersetzung die ich davon in Kopenhagen niederschrieb, zehn Bogen: die zu den Sculture del palazzo della Villa Borghese und den Monumenti Gabini fünf Bogen. Zoegas Auszüge und Bemerkungen aus Winckelmanns Mon. inediti, woraus ich die über die geflügelten Gottheiten im Rheinischen Museum 1839 VI S. 579 — 591 mittheilte, nehmen eng geschrieben 52 Bogenseiten ein. Mit Benutzung der Beschreibungen die er sich von allen Monumenten in Rom und der Umgegend gemacht hatte und wovon Abschrift in meinen Händen war (und geblieben ist) hatte ich Zusätze und Berichtigungen zu den Monumenti inediti zusammengestellt, welche die Walthersche Buchhandlung in Dresden als einen neunten oder Supplementband ihrer Ausgabe der Winckelmannschen Werke anschliessen wollte. Böttiger giebt dar-

Visconti, der die des Vaticans mit verdientem grossem Beifall erläutert hat und der in der Vorrede dazu die antiken Reliefe mit dem gebührenden Lobe würdigt. Das Musée Napoléon und die Villa Borghese haben nicht das Verdienst der Alterthumskunde. Einzelne Versuche sind unzählbar. Besonders gab auch Guattani in den Notizie sopra le belle arti etc. viele Basreliefe.

Dass in allen vorhandenen Werken über Basreliefe eine Menge Unrichtigkeiten und nichtige Vermuthungen sind, kann nicht befremden; besonders in diesem Fache mussten Viele irren damit Einige den richtigen Weg finden möchten. Der Kreis der Dichtungen und Gegenstände die man auf ihnen vorgestellt hat, ist sehr weit, die Manier die verschiednen Momente, Nebenpersonen und Nebenumstände auszudrücken und anzubringen sehr eigen, und wenn auch weit natürlicher und sinnreicher als alle moderne Allegorie, doch in sehr vielen Dingen, in dieser Entfernung, wie hieroglyphisch und musste erst durch eine Menge errathend getroffener Umstände und Daten fasslicher werden, so wie die Sitten worauf sich die Vorstellungen beziehen, fester zusammengestellt, in einem Bilde gefühlt und ein gehäufterer Vorrath von den nicht in einzelnen Klassen von Schriftstellern, sondern überall zerstreuten Winken und Lehren der Alten und dabei aus so vielen Winkeln und öderen Stellen zusammengetragen werden, ehe man fodern durfte dass Sicherheit im Erklärten und nicht zu Erklärenden stattfinden sollte.

Wenn wir annehmen dass das vorliegende Werk die

über im Namen der Verleger Nachricht im Artistischen Notizenblatt der Dresdner Abendzeitung 1824 N. 16, die in andre Blätter übergegangen ist, und wieder im Leipziger Repertorium 1826 I, 1. Eine Ankündigung von mir selbst vom 22. April 1826 liess die Buchhandlung in der Hallischen Litteratur-Zeitung 1826 Jun. N. 156 und in andern Blättern abdrucken. Nach all dem ist das Buch wegen in der Buchhandlung eingetretner Ereignisse nicht erschienen. Winckelmanns eigene Zusätze in seinem in der Bibliothek zu Montpellier bewahrten Handexemplar, welche Bröndsted abgeschrieben und mir mitgetheilt hatte, gab ich an meinen Freund Emil Braun ab.

grössten Erwartungen erregen müsse, weil der Boden nun grösstentheils umwandert und abgesteckt und die Hauptstrassen geebnet waren, so gründen sich zugleich noch weit grössere auf die ganze Bildung des Verfassers, welcher selbständiges historisches Studium bis zu einer grossen Höhe und den Sinn für das Verständniss des Antiken bis zu einer grossen Feinheit gebracht hat. Eine in der That eben so erfreuliche als seltene Erscheinung.

Denn wo sind die so häufig zu finden die den unumgänglichen langen Weg der Kenntnisse giengen und das lebendige Gefühl der freien, nicht einseitig entwickelten, stammkräftigen Natur des Alterthums und des daraus entblühten Geschmacks im Leben und im Bilden zugleich in sich tragen, die, wohin sie nun ankommen, darin zu leben im Stande sind als in ihrer Heimath, leicht, ungezwungen und thätig, die das menschliche Wesen wie es auf dem grossen Sarkophage der alten Welt in einer unvergleichlichen Gestalt zum Andenken abgebildet ist, recht mit den Blicken umfassen mögen, in allen originellen und unbeengten Hauptformen, in allen feinen Zügen des Sinnes und der Empfindung, die in seinem Jubel und seiner Melancholie, in seinem Stolz und seinem Resigniren, in seiner Ruhe und seiner Lebendigkeit, in seinem Geist und seiner warmen Leidenschaft, in seinem Enthusiasmus und in seinen Spielen mit Kindern die Einheit ausfinden die das Ganze verständlich und anziehend macht? Gehört doch lange Zeit dazu und gemüthliches Leben dass man ein schönes Werk das vor unsern Sinnen in fröhlichem Lichte lebt, in seiner ganzen Entwicklung und Vollendung fasse, und jenes Riesenbild steht, verletzt an vielen Stellen, in der dunkeln Halle worin es die Gelehrsamkeit aufbewahrt.

Doch statt zu entwickeln wie selten ein vortrefflicher antiquarischer Schriftsteller auch nur zu erwarten sey, ist es bei dieser Gelegenheit natürlicher, indem wir einen vortrefflichen vor Augen haben und diess neue Werk von ihm zur vorläufigen Kunde bringen wollen, Einiges anzudeuten

was für den bleibenden Werth und den reellen Gewinn der für Freunde des Alterthums darin liegt, bürgen kann.

Der Verfasser hat das Lesen der Alten erschöpft, so fern es für einzelne Klassen von Nachrichten und Vorstellungen zu erschöpfen ist. Ueberall ist sichtbar dass ihn nicht einzelne Stellen der Alten bei seinen Behauptungen leiten nachdem sie ihm zufällig vorgekommen waren oder sich auffinden liessen, sondern dass er selbst alle in Beziehung auf seinen Gegenstand gelesen und ausgezogen hat, wodurch eine Uebersicht, Vollständigkeit, Sicherheit und feine Unterscheidung (in chronologischer Hinsicht und nach dem genau erwogenen Charakter der Schrifsteller) entstanden ist die sehr befriedigt.

Er kennt ferner den bei weitem grössten Theil der alten Monumente aus eigner Ansicht und Studium (wogegen die Abbildungen sich doch nur als todte Zeichen zum ergreifenden Gesang verhalten), und zwar um so genauer als er lange Jahre vorher eine Bearbeitung der Römischen Basreliefe angefangen und in Bezug darauf Alles was Rom und Vieles was andere Städte Italiens darbieten, benutzt hat; denn man kann das kunstbildende Alterthum freilich nur mitten im Zusammenhange des Ganzen zu erklären anfangen. Zoega, Schow und Siebenkees hatten sich einmal in die Römischen Basreliefe getheilt, so dass Zoega die Bacchischen, die von Psyche und von Proserpina als seinen Antheil erhielt; nachmals erbte er die beiden Andern und besetzte alle Provinzen des grossen Gebiets. Seine Vorräthe für die Erklärung durch die Monumente selbst sind daher, wenn auch nicht so vollständig als die Notizen die sich aus den Alten nehmen lassen, was niemals möglich ist, aber doch so reich dass sie schwerlich je ausgeleert werden möchten. In der antiquarischen Literatur bedarf es mehr als in jeder andern einer gewissen Reihe von Jahren, welche allein jene Sicherheit des Besitzes und jene Fülle von Kenntnissen giebt ohne die man hier auf keinen der höheren Plätze Anspruch machen kann. Aber die historische und die ästhetische, die

literarische und philosophische Bildung müssen sich gegenseitig durchdrungen haben und man muss eben sowohl mit Sammlerfleiss und Trockenheit gelebt haben als mit den Aufwallungen freier Kräfte, der Stimme der Musen und dem Reiche des Schönen bekannt seyn.

So finden wir dass unser Verfasser nirgends dumpf, sondern überall sinnig das Alte und die Welt überhaupt ansieht, frei um sich herblickt unter der Bürde der Gelehrsamkeit und indem er ihr Handwerk wie an leichter Handhabe als ein Meister lenkt, doch die menschlichen Dinge wie einer am Feiertage uneingenommen übersieht; dahingegen die Meisten das Geschäft für Zeit und Welt ansehen, weil sie den Genuss und das Spiel sich mehr selbst überlassener Kräfte nicht einmal ahndend kennen oder die Striche die sie in die Camera obscura einzeichnen, mit allen natürlichen Formen, Lüften und Düften für gleichgeltend ansehen.

Da nicht zu läugnen ist dass die Bildung der Alten, in so fern sie sich von der modernen unterscheidet, auf der grössern Fülle und Begünstigung der sinnlichen Natur beruht, die der ganzen Bildung diese innere Stärke, Fröhlichkeit Schwung und scharfen Sinn (denn aus den Sinnen erwächst der Sinn) gegeben, und dass jene Anlage durch den Süden befördert wird, ist das Leben in Italien schon an sich, ohne die Hinsicht auf das von der alten Welt noch Sichtbare ein wesentlicher Vortheil für den Ergründer des Alterthums. Immer unter Menschen zu leben die den Keim jener Entwicklung in sich tragen, die zu denselben Gewohnheiten sich neigen und, in grossen Massen übersehen wie in einzelnen Erscheinungen bemerkt, viel von der Stimmung der Alten an sich haben, ist gewiss sehr von Einfluss.

Wie die Oertlichkeit selbst, das Anziehende der Ueberreste an Ort und Stelle, die Menge der immer vor Augen stehenden Dinge die Neigung und zugleich die Fähigkeit für diess Studium erhöhen muss, sieht Jeder ein. In Rom zu wohnen und es als seine Heimath zu betrachten, wie muss

diess in den Kreis des Alterthums als in das eigne Vaterland und dessen Geschichte versetzen.

Im vorliegenden Werk ist von allen seltenen Fähigkeiten die den Verfasser dazu beriefen, ein eifriger und gleichmässiger Gebrauch gemacht. Alles im Allgemeineren und Einzelnen wird gründlich erwogen und ohne Sprünge bis ans Ende gebracht. Der Trefflichkeit der Werke in künstlerischer Hinsicht wird nicht mehr ihr Recht gegeben in der Beschreibung als der Mittelmässigkeit und Nachahmung (besserer Originale) in den meisten, indem sie die Kenntniss im Ganzen befördern. Ruhig und geduldig wird das Kleinere und Trocknere ausgeführt und im Einzelnen so besorgt als ob es das Liebste wäre. Aber wie der Gegenstand es erlaubt wird man zu freierer Aussicht erhoben und in dem überhaupt sehr vorzüglichen Style selbst drängt sich dann ein gewisses Vergnügen vor. In den Vermuthungen herrscht die grösste Umsicht, mit objectiver Hinstellung der Umstände, ohne Vorliebe und Eitelkeit, über die Verschiedenheit des Alters, Geschlechts und der Individuen ein reifes Nachdenken und Empfinden, überhaupt ein gewisses Zurückhalten und häufiges Negativbestimmen bei der tiefeingesehenen Unvollständigkeit und Winzigkeit der erhaltenen Kunstwerke und Bücher im Verhältniss zu dem Ocean derselben der um die Alten zusammenfloss, in die alte Staatengeschichte und Verfassungen ein tiefer Blick, in der Entwirrung von Fäden mythologischer Gegenstände eine fein nachdenkende Kunst, die sich besonders in den Theologieen und Priesterallegorieen durch die schwierigen Untersuchungen über Aegyptischer und Aegyptischgriechischer Göttergeschlechter Umgestaltungen und Systeme geübt hatte, und in den spätern Römischen Culten zeigt (wohin vorzüglich die treffliche Abhandlung über den Mithras zu rechnen ist, die wahrscheinlich bald im Auszuge erscheinen wird) und eine skeptische Vorsicht in Hinsicht auf Gewänder, Costüme, Attribute, verschiednen Styl, Manier u. s. w.

Dann findet sich bei den nicht zum erstenmal edirten

Monumenten eine unzählige Menge von berichtigten Fehlern in andern Zeichnungen und Erklärungen, von Entdeckungen versteckterer Züge in der Stellung, dem Charakter, dem bezeichnenden Beiwesen, besonders auch der durch die Restauration verfälschten oder verdeckten; so wie zahlreiche gelegentliche Bemerkungen über andere Monumente und beiläufige Berichtigungen bekannter Antiquare, Berichtigungen denen man immer die Gründlichkeit und nie blosse Geschäftigkeit ansieht. Diese gelten besonders Visconti und Winckelmann, von dem der Verfasser, nachdem er die Belege dazu schon zahlreich genug gegeben hatte, denen eben so viele folgen werden, im 6. Heft S. 147 sagt: „Die wenige Aufmerksamkeit die dieser Schriftsteller auf die Untersuchung von den Originalen verwendete deren Zeichnungen er erklärte, oder auf die Unterscheidung des Modernen vom Antiken macht dass, wo es auf die Aechtheit eines Kopfes und die genaue Nachahmung von dessen Zügen ankommt, sich nicht auf seine Werke zu verlassen ist," und S. 166: — „ein Irrthum der nur aus der Ungeduld zu erklären ist mit der er, nach dem grossen Ziele strebend neues Licht über das gesammte Alterthum zu ergiessen, seine Werke entwarf und die ihn in so vielen Dingen von weit grösserer Wichtigkeit hat irren lassen, so dass man sich auf keinen seiner Aussprüche ohne Untersuchung verlassen kann."

Man wird vielleicht bedauern dass ein so ausgerüsteter Schriftsteller nicht allgemeiner über alte Kunst, Mythologie, Geist und Art sich verbreitet und, mit einem Wort, uns die Bemerkungen im Zusammenhang giebt die er auf seinen Wanderungen durch das Alterthum gemacht hat. Aber so wie treffliche Künstler oft nur einzelne Aeusserungen „über die Kunst" aussprechen mögen, so ist es vielleicht, je mehr man ins Alterthum und in einzelne Theile desselben eingedrungen ist, um so schwieriger sich zu einer zusammenhängenden, in ihren Theilen abgewogenen Darstellung zu entschliessen. Die noch anzustellenden Untersuchungen und

der Genuss zu finden lassen nicht Zeit über dem Haufen des Gefundenen zu brüten.

Um so schätzbarer sind dann einzelne Bemerkungen von der Art wie sich viele in diesem Werke finden und wahrscheinlich, je mehr der Leser mit dem Verfasser bekannt geworden ist, noch häufigere werden eingestreut werden, da er überhaupt nichts übereilt, sondern in Allem Ordnung und Zweckmässigkeit zeigt. Wir wollen einige, meist die Kunst betreffende hier einrücken. S. 14: „Es scheint mir eine sehr schwere Sache die alten Mythen mit der rechten Masshaltung zu erklären, ohne sie weder zu leer, noch zu voll von Sinn vorauszusetzen, und die zu unterscheiden die erfunden wurden unter mystischem Schleier zu belehren, von denen die nur den Hörer zu belustigen oder das Genie des Erfinders zu offenbaren zum Zweck hatten.“ — S. 61: „Die Griechen, bei denen die Kunst vom Bedürfniss der Belehrung entsprungen war und wo die Künstler meist zum Zweck hatten vom Volk, auch dem minder gebildeten Theile verstanden zu werden, haben nicht einmal in ihrer schönen Epoche so sehr verschmäht ihren Producten Erklärungen beizufügen als die Römer gethan zu haben scheinen, bei denen die Kunst wenig mehr als Eitelkeit und Prahlerei war.“ S. 94: „Das Jahrhundert Domitians, als die Kunst noch Kraft hatte, noch diess Männliche und Ernste besass das sie nach der Zeit der ersten Antonine zu verlieren begann, in eine schwache unsichere Behandlung ausartend, unsorgfältig in den Umrissen der Massen und zugleich bisweilen in Kleinigkeiten gesucht, von wo sie dann im Albernen zu enden kam.“ S. 72: „Die Einfachheit der Composition und der Bewegungen, die wenige Rundung der Figuren, die nicht gesuchte Anmuth der Umrisse, eine Weise mit Falten zu drappiren die man eher angedeutet als nachgeahmt nennen würde, eine gewisse Ermangelung der Beendigung in den Extremitäten, die uns doch nichts vermissen lässt, und in jeder Hinsicht etwas gewisses Bescheidenes und Sparsames, das allen Gedanken von Anspruch und Anstrengung davon

entfernt, machen dass wir ich weiss nicht mit welchem Wohlgefallen und Befriedigung die Griechischen Marmorwerke betrachten, die sich demungeachtet nur als gemeine ankündigen und uns zugleich geneigt machen zu glauben dass ihre Künstler eine feinere Empfindung hatten als die sie ausdrücken wollten, eine Feinheit die die Urheber vieler aufs Höchste studirten und mit schaugestellter Kenntniss beendigten Werke nicht gehabt zu haben scheinen" u. s. w. S. 73: „Bei den Griechen scheint in allen Zeiten die Kunst mehr als bei den Römern von der alten Hieroglyphik angenommen zu haben." S. 169: „Die Sculptur kann mit nichts wahres Vergnügen geben als mit der Nachahmung menschlicher Formen und dem Ausdruck von Charaktern, Affecten, Bewegungen; alles Uebrige ist für sie Nebensache und wo der Gegenstand solche Nebendinge erfordert, begnügt sie sich, bald sie bloss anzudeuten, bald behandelt sie sie mit einem Grad von Fleiss der hinreichen kann sie mit dem Hauptgegenstand in Harmonie zu bringen. Sogar die Gewänder finden sich in den besten Statuen des Alterthums verwahrlost und wo sie mit Fleiss ausgeführt sind ist die Behandlung nur conventionell und für den Effect der Figur berechnet: das Studirte in den Bekleidungen ist aus der Epoche als die Kunst noch nicht dahin gelangt war ihr wahres Ziel festzusetzen; die Affectation der Natürlichkeit in den Gewändern von daher als sie es schon aus dem Gesicht verloren hatte." S. 191: „Wohl konnte an die Stelle des Bildes dessen Bedeutung Ort und regelmässige Verehrung bestimmten, auf den rauhen Stein, auf Conus oder Pyramide und die roh überhauene menschliche Gestalt die einfache Gestalt eines Weibes folgen um eine Venus zu bezeichnen: aber das Basrelief von gruppirten Figuren, von einer der einzelnen Gestalt lang nachfolgenden Erfindung und bestimmt zu unterrichten oder zu ergötzen, hatte ein verschiedenes Gesetz und die nothwendige Tendenz, sich für sich selbst verständlich zu machen. Darum musste man in der Kindheit der Kunst, als man noch nicht wusste mit dem individuellen Charakter die verschiedenen

Gottheiten zu unterscheiden, zu Attributen, Bekleidungen und Bewegungen schreiten, die sie charakterisirten, und wo wir Figuren auf Basreliefen treffen die solcher charakteristischen Zeichen entbehren, müssen wir voraussetzen dass ihnen nichts dergleichen zukam, und wenn nicht Handlung oder Gruppirung uns andern Sinn aufschliesst, werden wir annehmen dass sie Bildnisse von einfachen Sterblichen sind, aufgestellt an Orten die ihrem Andenken geweiht waren."

Im Allgemeinen muss man sagen dass die Erklärung der einzelnen Monumente durch diess Werk eben so viel gewinnt als ein grosses Muster für antiquarische Arbeiten im Ganzen darin niedergelegt ist und dass an dem Schriftsteller eben so viel zu lernen ist als er uns von den Monumenten lehrt*).

---

*) Es folgt die Anzeige der einzelnen Basreliefe der beiden ersten Hefte S. 218 — 222, die der folgenden in demselben Jahrgang Th. 2 S. 59—68. 358 — 376, in denen von 1810 II S. 10—21, 1811 S. 407 — 12 und 1814 S. 161 — 165.

Hochzeit des Zeus und der Hera *).

Taf. I, 1.

Von den vier Seiten der Albanischen Ara bei Zoega Taf. 101 fehlt die eine und von den an diese anstossenden Seiten, wie Zoega vermuthete, eine und die andere Figur. Eine ausgeführte Erklärung der Vorstellung, worin derselbe die Hochzeit des Zeus erkannte, besitzen wir von ihm nicht, sondern nur die früher, wie von allen alten Bildwerken Roms, entworfene genaue Beschreibung, indem der Tod ihn über dem Werk übereilte und von Taf. 97 an Philipp Aurelius Visconti, dem die zu diesen Tafeln gehörigen Papiere übergeben waren, die Herausgabe besorgt hat. Die erste Figur nimmt Zoega in dieser Beschreibung mit Winckelmann für Diana Lucifera, zugleich als Fackelträgerin der Hochzeit; die zweite für Aphrodite als Vermittlerin derselben oder für Rhea als Mutter der Braut; die vierte, nach dem Zeus, für Hera als Braut; dann folgen Poseidon, Demeter, Dionysos, Hermes. Winckelmann in den Mon. tav. 6 setzt statt der Rhea oder Aphrodite die Vesta, statt der Hera aber die Proserpina, und diess wegen des gesenkten Hauptes und des traurigen Antlitzes, die indessen Zoegas Erklärung gerade sehr zu statten kommen. Da übrigens Zoega seine Erklärung des wichtigen Monuments weder hier begründet, noch sonstwo mit einem Worte berührt hat, so wird es nicht überflüssig seyn sie durch einige Bemerkungen zu bestätigen. Platner, indem er in der Beschreibung der Stadt Rom (III, 2

*) Rhein. Mus. 1842 I, 420.

S. 467) von dieser Ara spricht, verwirft sie, wie es scheint, nur darum weil er sie allein auf den Vogel auf dem Scepter des Zeus gegründet und nur wenn dieser ein Kukuk sey haltbar glaubt [1]). Nach ihm waren die zwölf Götter vorgestellt, wovon drei an der Hinterseite des Monumentes gänzlich zu Grunde gegangen seyen, während von einer vierten an der Querseite vom Beschauer links nur noch ein Theil eines ausgestreckten Armes sich vorfinde. Fea in der Indicaz. antiquaria per la Villa Albani n. 249 bemerkt dass eine Figur hinter dem Hermes moderner Zusatz und die hintere Seite abgesägt sey, so dass einige Figuren fehlten. Wenn neun Figuren auf drei Seiten kommen, so enthielt ohne Zweifel die vierte Seite deren auch drei. Auf Zoegas abweichende Vorstellung über die Zahl werde ich zurückkommen. Ungewöhnlich sind die netzförmigen Schuhe, welche ausser dem Hermes und der durch andre Sandalen ausgezeichneten Hera allen Göttern gegeben sind. Platner erinnert, ein Schuh derselben Art sey auch am linken Fusse der Ceres noch deutlich zu erkennen; am rechten sey derselbe nur durch Verwitterung des Marmors unkenntlich geworden und daher seyen mit Unrecht dieser Figur in Zoegas Kupferstiche Sandalen gegeben worden. Aus diesen aus Riemen geflochtenen Schuhen wollte Böttiger entnehmen dass diese Götter auf der Reise, etwa zu den Aethiopen seyen (Vasengem. Heft 3 S. 220). Auch die gemeinschaftliche Bekränzung der Götter scheint auf einen besondern Act zu deuten. Nur Dionysos ist wie gewöhnlich mit Epheu bekränzt, die andern Figuren „mit länglichten, schmalen Blättern, wahrscheinlich Lorber," wie Zoega sagt: auch Platner nennt Lorber, eben so Winckelmann, der auf den Kranz nur bei dem Zeus geachtet haben muss, indem er ihn auf den Sieg über die Titanen deutet. Mit gleichem Recht würde man statt

1) Ch. Lenormant sagt von diesem Monument in den Annali dell' Inst. archeol. II p. 234: les divinités olympiques semblent placées deux à deux, et forment comme une procession dont nous ne pouvons plus comprendre clairement ni l'ordre ni le motif.

des Lorbers Myrte annehmen. Die Kränze tragen dem Bräutigam und der Braut zu Ehren auch die andern Götter, wie es bei den Hochzeiten üblich war[2]. Dass auch Lorber zum Schmuck bei diesem Feste gebraucht wurde, findet sich ausdrücklich erwähnt.

Der Erklärung des Zugs nach Zoegas Idee müssen wir die Worte der Ilias zu Grund legen (18, 492):

Junge Bräut' aus den Kammern, geführt im Scheine der Fackeln,
Giengen einher durch die Stadt.

Musik und Tanz schliessen hier sich an, welche der Künstler entweder der Einfachheit der Darstellung wegen auslassen oder auch in der Person des Apollon, welche sicher unter den jetzt fehlenden Figuren war, durch die Laute andeuten konnte. An den späteren Griechischen Hochzeitfesten finden wir die Braut auf einen Wagen erhoben[3]. Die begleitenden Götter stellen die Familie vor die zur Hochzeit eingeladen ist.

Artemis schreitet dem Zuge voran mit Fackeln, wodurch der von Homer erwähnte wirkliche Gebrauch ausgedrückt wird. Es ist nicht unwahrscheinlich dass von dieser Beziehung der fackeltragenden Göttin zur Hochzeit der Name der Führerin (Ἡγεμόνη) herstammt, unter welchem Artemis in dem Eide der Epheben in Athen vorkommt[4]) und unter dem sie in Milet (wie vermuthlich auch in den andern Ionischen Städten) verehrt wurde. Kallimachus zwar (in Dian. 227) bezieht die Milesische Hegemone auf die Führung des Neleus: doch dass diess eine irrige Vermuthung sey, ist klar aus der Verehrung derselben Göttin in Athen und andern Orten, wie in Ambrakia[5]), Tegea, Akakesion: auch war Artemis nicht die Ionische ἀρχηγέτις. Ausser der Artemis

2) Paschal. de cor. II, 16 p. 128.

3) Hesiod. Sc. Herc. 273. Eurip. Hel. 733. Poll. III, 40. Didym. ap. Schol. ad Orest. 1369.

4) Poll. VIII, 105.

5) Anton. Liber. 4. Polyaen. VIII, 52, ohne Angabe der Bedeutung; denn Spanheim zum Kallim. missversteht den Antonin.

wurde nach Hesychius auch Aphrodite Hegemone genannt; und man nannte eine Ehe glücklich welcher Juno Pronuba oder Venus die Fackel vorgetragen hätte[6]). In dem Attischen Ephebeneide scheint daher Hegemone mit der Agraulos und der Thallo und Auxo in keinem andern Sinn angerufen worden zu seyn als in dem dass die Jünglinge ihre Schuldigkeit thun wollten, so gewiss sie von diesen Göttinnen Heil und Segen für sich hofften, Weib und Kind und Fruchtbarkeit des Feldes. Durch diese Beziehung der Hegemone wird der Grund einer Tegeischen Legende bei Pausanias klar (8, 47, 4). Aristomelidas, Tyrann der Arkadischen Stadt Orchomenos, bemächtigt sich einer Jungfrau von Tegea und giebt sie dem Chromios zu bewahren. Sie tödet sich ehe sie zu dem Tyrannen gebracht wird, aus Furcht und Scham, und den Chromios treibt eine Erscheinung der Artemis den Aristomelidas zu töden, worauf er nach Tegea entflieht und der Artemis als Hegemone einen Tempel erbaut. Demnach scheint es dass der Gewaltsamkeit gegen die Jungfrau Hegemone als Führerin des Brautzugs und Freundin rechtmässiger Ehen gegenübergestellt ist; und die Erzählung macht den Tempel gleichsam zum Denkmal des traurigen Looses jenes Mädchens, das die heilige Cäremonie der Hochzeit so hoch hielt dass es lieber sterben als ohne sie einem Mann gehören wollte. Jungfrauen und Bräute mussten sich andächtiger und freudiger zur Hegemone wenden wenn sie dachten dass, ehe ihr Dienst gegründet war, ein armes Mädchen dahin gebracht werden konnte sich das Leben zu nehmen. Sie ist es zu welcher Kassandra in den Troerinnen des Euripides ruft (332):

*Ἐγὼ δ' * * ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς*
ἀναφλέγω πυρὸς φῶς
ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν,
Ὑμὴν ὦ Ὑμέναιε σοί.
δίδου δ' ὦ Ἑκάτα φάος

6) Valckenaer ad Eurip. Phoen. p. 125.

παρθένων ἐπὶ λέκτροις
ἃ νόμος ἔχει.

In Akakesion war nach Pausanias (8, 36, 7) Hegemone mit zwei Fackeln in einer Kapelle vor dem Eingange des Heiligthums der Persephone Despöna aufgestellt, als eine Artemis Propyläa, wie in Eleusis (1, 38, 6), Hegemone aber vermuthlich genannt um den Ehebund der Demeter mit Poseidon, die in Statuen hier auch vorkamen, hervorzuheben. Auch auf der schönen Kellerschen Vase mit der Vermälung des Herakles leuchtet Artemis mit zwei Fackeln zum Feste[7]). Auf ähnliche Art wie Artemis zur Hegemone geworden, scheint auf den Hermes von den Hierokeryken als Zuganführern der Name Ἀγήτωρ übergegangen zu seyn, unter welchem er in Megalopolis nach Pausanias (8, 31, 4) im Heiligthum der Eleusinischen Göttinnen nebst Athene, Apollon und Poseidon verehrt wurde. Denn Ἀγητής, Ἀγήτωρ, Ἀγός (bei Hesychius) sind Priestertitel, hergenommen von ihrem Voranschreiten; und eben so schreitet Hermes der Pallas, dem Apollon, der Artemis vor auf dem Zuge zu dem Altar hin auf dem Albanischen Relief im Tempelstyl bei Zoega Taf. 100 und auf dem ähnlichen im Museum Capitolinum (4, 56), wo nur Apollon und Artemis dem Hermes nachschreiten[8]).

Ganz angemessen ist der zweite Platz im Zuge der Rhea als Mutter der Hera: denn die Mutter der Braut zündet ihr nach alten Satzungen die Fackel an, wie Euripides sagt[9]), ist gleichsam selbst δᾳδοῦχος, wie Hera bei Apollo-

7) Gerhard Berlins Ant. Bildw. Vasen. N. 1016 S. 300.

8) Böckh Staatshaush. der Athener II S. 254 deutet den Agetor in Megalopolis anders. Es wird aber im Allgemeinen nichts dagegen zu sagen seyn wenn wir ihn von dem Hermes ἐνόδιος καὶ ἡγεμόνιος (Schol. Plat. Leg. XI p. 238 Ruhnk.) oder ἡγεμών, der unter andern auch auf den λόγον ἐνδιάθετον leitete (Plutarch. c. princip. vir. esse philos. pag. 777 b), unterscheiden. Dionysos Ἡγεμών war ein Führer zur seligen Unsterblichkeit. Griech. Tragödien S. 1311.

9) Phoen. 346. Iphig. Aul. 732. cf. Troad. 343—52 (358—67)

nius (4, 808) aus mütterlichem Wohlwollen der Thetis. Nicht ohne Bedeutung scheint es daher dass Rhea den Peplos der Artemis anfasst. Das Ganze der Figur hat, wie Zoega bemerkt, etwas Matronenhaftes. Am Tische des Kolotes im Tempel der Olympischen Hera bei Pausanias (5, 20, 1) waren Hera, Zeus, die Mutter der Götter, Hermes, Apollon und Artemis gebildet.

Es folgen Zeus und in bräutlicher Haltung, indem die Verschleierung auf anmuthige Weise angedeutet ist, die Braut. Winckelmann verbreitet sich über den Adler auf dem Scepter des Zeus; und es ist freilich gewiss dass diesem der Adlerscepter eigen und der Kukuk nur auf dem der Hera bekannt ist. Wenn aber Platner sagt dass Zoega in dem Vogel „den Kukuk erkennen und in Folge dieser Annahme den Gegenstand unseres Monuments für die Vermälung der beiden Gottheiten erklären wollte,“ und dass „vermuthlich zu Gunsten dieser Erklärung jener Vogel in dem Kupferstiche jenes Gelehrten zwar nicht bestimmter die Gestalt des Kukuks, aber doch weit minder als in dem Marmor die Bildung des Adlers zeige,“ so muss ich dem Ersten widersprechen und das Andre bezweifeln. Ich bin überzeugt dass Zoega in verschiedenen Umständen Gründe genug zu seiner Annahme fand und dass er aus ihr die Deutung für den Vogel, anstatt umgekehrt aus ihm die Erklärung des Monuments hernahm. Was aber die Gestalt des Vogels betrifft, so bemerkt Platner dass derselbe „dem Adler, obgleich nicht ganz entsprechend, doch schon durch den einwärts gebogenen Schnabel jedenfalls ähnlicher erscheine als einem Kukuk, den Zoega erkennen wolle.“ Wenn es fest steht dass die Hochzeit des Zeus vorgestellt ist, so verliert der Umstand dass der Scepter des Gottes sonst mit dem Adler geschmückt wird, alle Bedeutung für unser Monument, das ihn nicht als

---

Die λαμπὰς νυμφική, Syll. Epigramm. Graec. n. 39, fax thalami, Ovid. Epist. XXI, 173 (matre parante, ib. VIII, 96), Plutarch Sympos. IV, 2, 3. Jungermann ad Poll. III, 43.

den Herrscher über Götter und Menschen, sondern als den Eheherrn der Hera darstellt. Diese hatte er als regentriefender Kukuk gewonnen, und an sich ist es gewiss eben so schicklich bei seiner Figur als bei der ihrigen diess Zeichen des geschlossenen Bundes anzubringen. Wegen einer Erklärung oder Vermuthung den Zeichner von dem Gegebenen abzuleiten, hätte Zoega sich nimmermehr erlaubt. Ob sein Zeichner, so sorgsam er ihn auch zu überwachen pflegte, gerade diesen Vogel genau getroffen hat, kann nur Angesichts des Monuments beurtheilt werden. Wenn er auf diesem weder dem Adler noch dem Kukuk ganz gleich sieht, so ist zu bedenken dass der Adler eine zu alltägliche Erscheinung in alten Kunstwerken war als dass ein Bildhauer ein so gänzlich unähnliches Bild von ihm, wie das auf diesem Scepter ist, leicht hätte geben können und dass der Kukuk um so seltener vorkam, also leichter verfehlt werden konnte. Inzwischen erscheint allerdings ein Vogel ganz ähnlicher Gestalt auf der Hand des Zeus auch auf dem Pembrokeschen in der Amalthea (Th. 3 S. 43) von K. O. Müller edirten Relief mit der Inschrift: *Μάνθεος Αΐθου εὐχαριστεῖ Διΐ ἐπὶ νίκῃ πεντάθλου παιδός*, wo der Herausgeber bemerkt, der Adler sehe freilich nicht völlig adlermässig aus; so sehe man auf einem kleinen Altar derselben Sammlung im hieratischen Style ausgeführt Zeus schreitend und in der ausgestreckten Rechten einen ganz ähnlich gebildeten Vogel tragend, hinter ihm Pallas und Ares. Gerhard spricht im Kunstblatt (1815 S. 291) von einer Lucanischen Vase mit Zeus, Hera und Alkmene, worauf der Vogel, der den grossen Scepter des Zeus schmücke, ein Raubvogel, kein Adler sey, und derselbe Vogel kehre wieder an einer andern, gleichfalls Lucanischen Vase auf dem Scepter einer männlichen Figur (S. 307). Auf jeden Fall wird auf den Kukuk vor der Hand zu verzichten seyn, den die Erklärung des Monuments zur Unterstützung auch nicht bedarf.

Poseidon ist dem Zeus ungefähr gleich gehalten, so wie an der Borghesischen und an der Capitolinischen Ara,

nicht aber am Capitolinischen Puteal. An ihn schliesst sich Demeter an, mit dem Kalathos oder Modius, als Zeichen der Saatfruchtbarkeit, unter dem Peplos auf dem Haupt. Diesen hat sie auch in der Eleusischen, schon aus Spon bekannten, nun in den Cambridge Marbles besser gestochnen Kolossalstatue, so wie auf einem sehr alten Basrelief das in denselben Marmorn unter N. 4 angeführt ist und in Vasengemälden bei Tischbein (4, 9), Millin Tomb. de Canosa pl. 3. Winckelmann nennt ihn *πυλεών* (Mon. p. 21, Werke Th. 3 S. 200), wie nach Alkman (bei Athen. 15 p. 678 a) in Sparta der Kranz der Hera hiess; fra una cuffia o berrettone piatto, Zoega „einen niedern Kalathos oder besser zu sagen eine kreisrunde Stephane von rings gleicher Höhe, umgeben mit einem grösstentheils unter dem flatternden Peplos versteckten Kranz, vielleicht von Oellaub.“ Im Museo Chiaramonti (Vol. 1 p. 94 not. 28) ist diese Ceres für die Venus mit Polos und Mohn, wie die Sikyonische, gewonnen, dagegen die Lucifera zur Ceres gemacht, die mit Fackeln ihre Tochter sucht, da der Halbmond auf der Stirne fehle. Dasselbe konnte der Herausgeber bemerken wenn er die zweite Tafel rückwärts (Taf. 99) bei Zoega umschlug; er hätte sich dann vielleicht besonnen der Venus zum Mohn auch Aehren beizulegen.

Das letzte Paar besteht aus Dionysos und Hermes. Gegen den von Winckelmann angenommenen Panzer des Dionysos äussert schon Fea starke Zweifel und Zoega bemerkt: „Ueber der Chlamys trägt Dionysos eine Nebris, welche von der rechten Schulter zur linken Seite geht, um den Leib und den Rücken geschlungen ist und unter dem rechten Arm hervorkommt, wo man einen Kopf, wie es scheint, eines Hirschkalbs sieht. Diese Haut ist ganz in wellenförmigen Strichlein gearbeitet, um das bunte Fell dieses Thiers anzudeuten, dessen Flecken, wie man weiss, als bedeutsam in den Bacchischen Mysterien angesehen wurden; und diese Strichlein, verbunden mit dem Belieben des modernen Ergänzers, haben Winckelmann getäuscht, dass er in dieser Figur einen mit dem Panzer bewaffneten Bacchus erblickte.“

Auch zeigt er, wie der Theil vom Gürtel bis zu den Schuhen überarbeitet ist. Vom Hermes ist der Kopf ganz modern und, wie Platner hinzusetzt, der grösste Theil des rechten Armes mit Ausnahme der Finger der Hand welche den Caduceus hält. Von der dritten Figur auf dieser Seite ist nur die Spur des rechten Arms erhalten, ausgestreckt wie um den Züpfel von der Clamys des Hermes zu fassen. Die ergänzte Figur, die in der Beschreibung Feas vorkommt, scheint seit der Zeit weggeschafft worden zu seyn. Verwechslung mit dieser modernen Figur ist es wenn in den Annali l. c. gesagt wird dass der Mercur ganz modern sey.

Nach Zoegas Vorstellung enthielt die Ara ursprünglich vierzehn Figuren, auf zwei Seiten je vier, auf den zwei andern je drei. Diess geht aus den Worten seiner Beschreibung, sobald man sie näher betrachtet, deutlich genug hervor. Er sagt dass mit der einen Seite einige Figuren auf den an diese anstossenden Seiten zu fehlen scheinen; und nachdem er der acht erhaltenen sammt der modern (damit auch auf dieser Seite die dritte Figur nicht fehle) zugesetzten Figur Erwähnung gethan, fügt er hinzu: „Auf der angedeuteten ersten Seite (mit der Hegemone, Rhea und Zeus) bemerkt man ein wenig niedriger als die Hände der ersten Figur ein Stück eines flatternden oder schräg herabhängenden Peplos erhalten von einer gänzlich verlorenen Figur.“ Hiernach also nahm er an dass mit den abgeschnittenen drei Figuren gegenüber dem Dionysos, Hermes und einer verlornen zugleich ein breiteres Stück abgesägt worden sey, worauf die Figur wovon das Ende des Peplos noch sichtbar ist, und also auch eine ihr gegenüber enthalten war. Visconti, der bei der Herausgabe die Vorstellung der zwölf Obergottheiten wie an dem Capitolinischen Puteal erkennt, macht gegen Zoegas Erklärung zwei Gründe geltend, dass die Hauptpersonen, Braut und Bräutigam, nicht auf derselben Seite der Ara vorkommen und dass bei der Hochzeit des Vaters der Götter so viele Gottheiten gegenwärtig seyen die später geboren, und einige die von Zeusmit der Hera selbst

erzeugt worden. Das Letzte ist falsch, da weder Aphrodite, wenn man in der Demeter diese erkennen dürfte, noch Dionysos, noch Hermes die Hera zur Mutter haben, und das Andre, die Geburt dieser Götter, nach der Hochzeit des Zeus mit der Hera, wird nirgends behauptet, noch wäre es, wenn es in irgend einer Absicht hier oder dort vorausgesetzt würde, darum allgemein gültig und annehmbar. Wenn man es mit der Chronologie in den Familienangelegenheiten des Olymps genau nehmen wollte, so wäre auch Herakles als Theilnehmer der Götterschlacht gegen die Giganten anzufechten. Dem ersten Einwand hingegen gesellt sich scheinbar noch ein ähnlicher hinzu, indem es unpassend scheint dass vor der Artemis, die einen Hochzeitszug mit ihren Fackeln anführen soll, eine andre Person vorangienge, die eigentlich als die letzte des ganzen Zugs auf der folgenden Seite stehn sollte. Aber wenn man bedenkt dass eine Composition wie ein Hochzeitszug ursprünglich gewiss nicht für eine vierseitige Ara bestimmt war, so fällt eine unschickliche Vertheilung der Figuren nicht dem Erfinder, sondern dem Copisten zur Last und es ist bekannt dass solche Unschicklichkeiten bei Uebertragung von Darstellungen von ihrem ersten angemessenen Raum auf Vasen und andere Geräthschaften nicht selten bemerkt worden sind: eine Erscheinung der Art kann demnach eine in allem Uebrigen wohl zusammenhängende Erklärung nicht umstossen. Es ist aber auch möglich, da das Monument nicht vollständig gegeben ist, dass in den ineinandergreifenden Verhältnissen der Figuren, oder auch dass in der Aufstellung der Ara, in irgend einem örtlichen Bezuge der Anlass gerade zu der gewählten Abtheilung lag; bei keiner würde vielleicht der Zug auf ganz befriedigende Weise auf eine viereckige Ara, etwa von einer runden, zu versetzen gewesen seyn. Die zusammenstimmenden Merkmale, wonach das Monument uns eine mit den Heräen von Argos, Samos und andern Orten in Beziehung stehende, in ihrer Art einzige wichtige Vorstellung darbietet, liegen in der Procession der Götter, geführt von der fackeltragenden

Artemis, in dem Gebrauch des hochzeitlichen Fackelzugs, in der Folge der Hauptpersonen, Mutter, Bräutigam, Braut, denen eben so schicklich zunächst Poseidon und Demeter sich anschliessen, in der Haltung der Braut, selbst in Nebendingen wie die netzförmigen Sandalen und die Bekränzung. Die Schuhe sind um so mehr zu beachten als durch sie diese Darstellung sich unterscheidet von den zwölf Göttern der Capitolinischen Ara, welche sonst ebenfalls, Zeus voran, sich im Zuge bewegen. Hierzu kommt dass keine andre Erklärung sich darbietet; indem die zwölf Götter, auch angenommen dass nicht vierzehn Figuren dargestellt waren, dennoch nicht vorausgesetzt werden dürften, weil unter ihnen Demeter, vermuthlich auch Dionysos sich nicht befinden würden, noch weniger Leto, die man alsdann statt der Rhea annehmen müsste, so dass Apollon vor der Lucifera fehlte, und weil der Götter die nicht fehlen könnten, Athene, Apollon, Ares, Aphrodite, Hephästos, um die Hestia und den Herakles nicht zu rechnen, mehr sind als die Zahl erträgt.

Ueber den Styl des Werkes wirft Zoega bei der Beschreibung die Vermuthung hin dass er „Griechisch und von entfernten Zeiten sey;“ der Mäander und die andern architektonischen Ornamente, welche die Base der Ara umgeben, sind, wie er ferner bemerkt, von einer besondern Zierlichkeit. Meyer in Schillers Horen (1795 St. 2 S. 34) hielt das Werk für sehr wichtig als einziges Denkmal eines gewissen Uebergangspunktes der Kunst vom alten Styl zum hohen, und bleibt hierbei auch in den Anmerkungen zu Winckelmann (Th. 5 S. 547) unerachtet der angeblichen Waffenrüstung des Bacchus. Wie wenig solchen Unterscheidungen der Monumente des Tempelstyls hinsichtlich des Alters zu trauen sey, hat sich längst herausgestellt. Auf eine spätere Zeit weisen die Figuren des Dionysos und des Hermes deutlich genug hin, ohne dass der Alterthümlichkeit der Vorstellung selbst und des Originals dadurch Abbruch geschieht.

Emil Braun, in einer 1842 zu Rom gedruckten Gelegenheitsschrift Artemis Hymnia und Apollon S. 6, ergänzt auf der vierten Seite Athene, voranschreitend dem Herakles, nach diesem Apollon, „von dessen Chlamys sich ein Zipfel auf die andere Seite der Ara herüberzieht.“ Die der fackeltragenden Artemis nachschreitende und einen Zipfel ihres Gewandes fassende Göttin nennt er Leto. Hinter dem Hermes setzt er Aphrodite hinzu. Apollon und Artemis aber betrachtet er als Hochzeitsgötter, als die sie in Vasengemälden erscheinen, und als das Paar welchem die Hochzeitsfeier gelte, eben das von ihm nebst dem Apollon hinzugedachte, Herakles und Athene. Dieser Erklärung scheinen mir hauptsächlich zwei Gründe zu widerstreiten, der eine dass die Hauptperson einer figurenreichen Darstellung aus Vermuthung nur dann hinzugedacht werden darf wenn auf sie die andern Personen alle sich bestimmt und ausschliessend beziehen lassen, so dass ohne jene vorauszusetzen sie alle unverständlich bleiben würden. Sodann ist die Feier einer Verbindung des Herakles mit der Athene im Olymp, die auch auf das folgende Relief in der ersten Ueberraschung durch einige neue Erscheinungen in Vasengemälden übergetragen wurde, mit der Mythologie im Streit. Dem *ἱερὸς γάμος* des Zeus und der Here dagegen ist es sehr gemäss dass gerade Poseidon, Demeter, Dionysos, nicht „der geharnischte Besieger Indiens,“ sondern der Geber des Weins wie Demeter der Aehren, sich an Zeus und Here anschliessen. Dass Leto den Peplos ihrer Tochter fasst, indem sie an die Höhere die ihr Kind ist sich anschmiegt, ist allerdings den Denkmälern dieses Styls eigen und man kann die Rhea gegen die Leto aufgeben, da nicht die zwölf Götter, unter denen sie niemals erscheint, sondern zwölf Götter (so viele nimmt auch Braun an) in einem besondern Acte dargestellt sind: das Geleite der Mutter hebt dann die Artemis Hegemone besonders hervor. Apollon hat gewiss nicht gefehlt; vielleicht schloss er lautenspielend den Zug indem auf den Hermes Hestia, dann Aphrodite und Ares folgten,

wiewohl diess alles sehr ungewiss und dunkel ist. Aphrodite ist neben der Hestia an der Kylix des Sosias. Beide sind bei einem Hochzeitszug unentbehrlicher als Athene. O. Jahn hat mit mir die Zoegasche Erklärung befolgt Archäol. Beitr. S. 104. 113. 94. So auch Gerhard Ant. Bildw. S. 206 Note 31; der übrigens in seiner Abhandlung über die zwölf Götter 1842 S. 7. 15 Taf. 2, 2 diess Relief für eine verstümmelte Götterzwölfzahl gab, als ob in dem Zwölfvereine die eigentliche Bedeutung läge. Denkt man sich den Apollon vor der Artemis herschreitend, und irgend einen Zug der zwölf Götter, etwa zu den Aethiopen, so ist das Leuchten der Artemis und nicht weniger die Leto störend. Zeus und Here sind allerdings ganz übereinstimmend.

Einführung der Aphrodite in den Olymp*).

Taf. 1, 2.

Der Marmor welcher diese anziehende Vorstellung enthält, hat zur Mündung (περιστόμιον) eines Brunnens in einem Tempel zu Korinth gedient, was wir um so sichrer annehmen da er nach der Versicherung der Reisenden die ihn dort fanden, Dodwells und Leakes, auch damals zum Brunnen benutzt wurde. Er kam in den Besitz des Lord Guilford in London.

Das worauf es bei dieser Vorstellung zunächst ankommt, ist was die von den zwei Göttinnen geführte Hauptperson in der Hand hält. Weder die Dodwellsche Zeichnung, die in den Alcuni Bassir. della Grecia tav. 2 — 4 und in dem Tour in the Greece II p. 201 nach derselben Platte abgedruckt ist, noch die Stackelbergische in Korinth gemachte, welche Gerhard in seinen Denkmälern Taf. 14 — 16 gegeben at, drücken diess Attribut so deutlich aus dass man nach dem Gegenstand allein eine Blume erkennen würde: aber die Haltung ist so dass Niemand daran zweifeln wird dass nichts anders gemeint sey. Durch die Blume nun ist die Aphrodite des hieratischen Styls übereinstimmend auf mehreren Monumenten bezeichnet[1]), und diess Symbol, wel-

---

*) Annali del Inst. archeol. II 1830 p. 328 — 32 tav. F.

1) Im Museo Chiaram. tav. 36 und an dem Vaticanischen Candelaber Mus. Pioclem. T. IV tav. 8. An dem Capitolinischen Puteal, Monum. ined. tav. 5, Mus. Capit. T. IV tab. 22 und in den Sculture del Museo Capit. T. II, Stanza del vaso tav. 2. 3, ist nach der Be-

ches bei ihr nicht die Blumen des Frühlings[2]), sondern die Blüthen der Jugend und Schönheit anzeigt, auch durch den Beinamen Ἄνθεια ausgedrückt, welcher ihr zukommt[3]).

Um die Gesellschaft in welche die Göttin eintritt zu bestimmen, ist es nothwendig auf den Ort des Denkmals Rücksicht zu nehmen, da die Vereine von Göttern, ausser dem allgemeinen poetischen, durchgängig nach den Orten verschieden sind. Welche die beiden Göttinnen seyen, die sich zunächst der neuen Mitgenossin annehmen, ob etwa Here und Peitho oder Charis oder Amphitrite und Peitho, dürfte nicht mit Sicherheit anzugeben seyn. Auf den Hermes folgt Hestia, die nicht allein durch seine Nachbarschaft bestimmt wird, sondern auch darum hier nicht wohl fehlen darf weil die Aufnahme in einen Wohnsitz dargestellt ist. Apollon scheint, indem er mit seiner Schwester voranschreitend und sein Saitenspiel rührend die Aphrodite ein-

---

schreibung Zoegas die Blume ergänzt. [Aphrodite mit der Blume auch an Vasen von Vulci und an dem geschnittnen Stein des Gamos, Gerh. Ant. Bildw. CCCXVI, 8].

2) So erklärte Foggini l. c. nach Römischer Mythologie. In solcher Beziehung ist vielmehr Here zur Antheia geworden wie Zeus zum Ἄνθειος, Etym. M. v. Ἄνθεια. Phot. v. Ἠροάνθια. Hesych. Ἠροσάνθεια, wo die Ableitung von ἔαρ unrichtig scheint, und daher zu schreiben seyn wird Ἡροάνθια oder Ἡροσάνθεια (mit eingeschobenem σ, wie in Ἁλοσύδνη, ἀμφίσωπον, Aeschyl. ap. Hesych.), der Here Blumenfest, zur Hochzeitfeier. *ANΘEIA*, auf der Vase des Asteas mit den Hesperiden (Gal. mythol. pl. CXIV), hält einen Apfel in Händen so wie Herakles, dem sie in der durchaus symmetrisch gehaltnen Composition gegenübersteht, ohne dass hier wo die Aepfel vom Baum der Hesperiden gepflückt werden, darin irgend ein Bezug unter beiden Personen ausgedrückt wird. Der Name, der sowohl in weiblicher als männlicher Form zu den gewöhnlichsten gehört welche die Dichter für schöne Jugend zu wählen pflegen, ist also hier zufällig und geht nicht entfernt Aphrodite an, welche Panofka hier sah.

3) Hesych. Ἄνθεια — Ἀφροδίτη παρὰ Κνωσίοις. Harpocr. Ἀνθεία ὅτι μὲν ἑταῖρα δῆλον. Letzteres wegen des ἀνθινὰ φορεῖν der Hetären s. Prolegom. ad Theogn. p. LXXXVIII; doch den ersten und einzigen Sinn des Beiworts trifft der Grammatiker schwerlich.

führt, gleichsam die Stelle des Helios zu vertreten, welcher nächst Aphrodite Hauptgottheit der Stadt Korinth war, so dass er der Aphrodite nach der Legende den Besitz derselben (anstatt mit ihr darum zu streiten) überlassen hatte und in ihrem Tempel auf Akrokorinth neben dem Eros aufgestellt war [4]. Phidias in einer etwas ausgedehnteren Darstellung der Geburt der Aphrodite am Fussgestell des Zeus hatte an einem Ende den Helios auf dem Wagen, am andern Selene zu Pferd gebildet; dann auf der einen Seite Zeus, Here mit Charis, Hermes mit Hestia, auf der andern Apollon, Artemis, Athene und Herakles, Amphitrite und Poseidon. Die Mitte nahm Aphrodite nebst Eros und Peitho ein, Eros die aus dem Meer hervorgegangene empfangend und Peitho sie bekränzend [5].

Die noch übrigen Figuren sind nach der angenommenen Erklärung vollkommen an ihrem Platz. Athene, neben Apollon, da Zeus hier nicht eingemischt ist, die vornehmste der Gesellschaft, empfängt den Zug und Herakles, welcher als Gott gewöhnlich an ihrer Seite ist, war unter den Göttern Korinths vorzüglich angesehn. Die Bacchiaden stammten von ihm [6]: die Korinthische Kolonie Ambrakia hatte sogar die Sage eigen dass Apollon mit Artemis und Herakles sich um ihren Besitz gestritten habe [7]. Ein Dädalisches Xoanon des Herakles befand sich in Korinth neben dem Tempel der Athene Chalinitis und nicht weit von dem Wagen des Helios und des Phaethon auf den Propyläen ein andrer He-

4) Paus. II, 4, 7.

5) Pausan. V, 11, 3. Nach den Worten *Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος*, war Aphrodite in erwachsener Gestalt aus dem Meer aufgetaucht An dem Fussgestell hingegen eines Wagens der Amphitrite und des Poseidon auf dem Isthmos war *Θάλασσα ἀνέχουσα Ἀφροδίτην*, zu beiden Seiten Nereiden. Pausan. II, 1, 7.

6) Diod. Fragm. VI p. 635 Wessel. Pausan. II, 4, 3.

7) Anton. Lib. 4, wo die Worte *Κορίνθιοι δὲ πάντες εἰσὶν ἀφ᾽ Ἡρακλέους* einen sprichwörtlichen Trimeter bilden wenn nur *εἴσ᾽* hergestellt und das letzte Wort dreisylbig gelesen wird.

rakles aus Erz [8]. Man muss sich erinnern dass er unter den Dorischen Stammgöttern (πατρῴοις) war [9]) und dass die benachbarten Sikyonier behaupteten seine göttliche Verehrung zuerst angefangen zu haben [10]), so wie sie auch schon durch Dipönos und Skyllis die Statuen des Apollon und der Artemis, der Athene und des Herakles verfertigen liessen [11]. Auch wird er gerade auf hieratischen Denkmälern mehrmals in engerem Göttervereine gefunden [12]. Die Göttin neben ihm mögen wir als Hebe betrachten, deren gerade bei der Ankunft der Aphrodite zu gedenken der Künstler wohl Ursache hatte.

Als ein Seitenstück zu der Vorstellung des Korinthischen Puteals kann die am Throne von Amyklä gelten, wo Athene den Herakles führte um fortan unter den Göttern zu wohnen, obgleich hier ohne die Versammlung selbst [13].

Der Sinn welchen die Vorstellung des Korinthischen Tempelbrunnens einschliesst, ist nicht von Anfang an richtig erkannt worden. Der erste Herausgeber und Millingen (Vases Coghil p. 16) glaubten die Aussöhnung des Apollon und Herakles vorgestellt, dabei Themis oder die Pythia, Venus und die drei Grazien, und K. O. Müller stimmte ihnen bei (Wiener Jahrb. 1827 Th. 2 S. 236, Dorer Th. 1 S. 431, Archäol. §. 96 n. 15 (21), Denkm. Taf. 11 N. 42). Zoega äussert nur Zweifel an dieser Erklärung, die jetzt schwerlich noch einen Vertreter finden wird, in den Worten: „Wenn wir diess hervorstechende Monument nicht geradezu bezüglich auf die Aussöhnung der beiden Söhne des Zeus halten wollen, so lässt es sie uns doch als Freunde und Genossen se-

---

8) Pausan. II, 4, 5. 3, 2. 9) Ib. IV, 8, 1.

10) Ib. II, 10, 1. 11) Plin. XXXVI, 4, 1.

12) Namentlich auch an der Capitolinischen Ara mit zwölf Göttern [und an der Trinkschale des Sosias].

13) Pausan. III, 18, 7.

hen" (Bassir. T. 2 p. 104). Den „Zug der neugebornen Aphrodite nach dem Olymp" erkannte Gerhard bei Bekanntmachung der Zeichnung 1827, auch in Böttigers Archäol. und Kunst S. 112, und er hat diese Erklärung später auch selbst in den Text zu den Bildwerken (1844 S. 194 — 207), zu begründen gesucht, nachdem er in der Zwischenzeit sich der dritten von mir bestrittnen zugeneigt hatte (Auserl. Vasen Th. 1 S. 143 Not. 213). Diese dritte ist allerdings scheinbar und es sind Leake, Panofka und ein Schüler von Müller unabhängig von einander darauf verfallen, indem ihnen die mittlere Figur der hintersten Gruppe als Braut, es sey nun von Aphrodite und Peitho oder von einer andern Göttin geführt zu werden schien; da Herakles gegenüber steht, so war die Braut Hebe. Leake beschrieb das Monument noch in Korinth (Morea T. 3 p. 264 — 68), Panofka hatte den Anlass genommen von dem Brautzug eines Vasengemäldes bei Millingen (Peint. de Vases pl. 44) in den Annalen des archäol. Instituts T. 2 p. 145 und abermals p. 332; die Erklärung des Dritten, K. W. Bouterwek, wurde später abgedruckt im Kunstblatt 1833 N. 96 — 99. Er erblickt des Herakles Einführung in den Olymp, seine Versöhnung mit Artemis statt mit Apollon und die Brautführung der Hebe, und man sieht an seiner Arbeit wie bei mangelnder Erfahrung im weiten Umkreis der Monumente grübelnde Gelehrsamkeit so wenig als leichtfertige Genialität davor sicher ist gar mancherlei in den alten Bildwerken zu sehn was nicht darin liegt. Auch Müller hat dieser Erklärung nicht entschieden widersprechen mögen, in der Hall. Lit. Zeit. 1835 Jun. S. 189, aber doch gleichzeitig die seinige in den Denkmälern festgehalten. Einen Gedanken Emil Brauns in der Abhandlung Tages und des Herakles und der Minerva heilige Hochzeit 1839 S. 10, ob etwa Herakles und Athene „als neuvermältes Paar" zu nehmen seyen, würde kaum zu erwähnen seyn, da er zugleich auch, und mit grossem Recht, eine Vermälung beider Götter „selbst vermuthungsweise nicht zu bejahen wagt," wenn nicht Gerhard Ernst daraus gemacht

hätte in der angeführten Note der Vasengemälde und in seinen Trinkschalen (S. 11), so wie auch O. Jahn in seinen Archäol. Aufsätzen (S. 110 — 113). Das einzige Bräutliche in der ganzen Vorstellung liegt in der hintersten Gruppe, denn die Letoiden sind doch nicht überall als Hochzeitsgötter zu nehmen und Herakles sowohl als Athene sind nach ihrer Haltung, worin sie Keule und Helm ruhen lassen, von allem Verdacht einer unter ihnen vorgehenden besondern Handlung frei. Soll Athene die Braut seyn, so werden, nach Braun wenigstens, jene drei Göttinnen zu Chariten, wofür auch Dodwell und Millingen, Zoega und Müller sie ausgaben. Niemand aber der sie genauer betrachtet, kann darin Chariten erkennen, wie auch schon von Andern bemerkt worden ist. Sie gleichen so wenig den Chariten der alten Gestaltung, die sich führen, noch den nackten die sich umarmen; es ist wesentlich dass diese nicht im Anzug verschieden sind und nicht die eine allein durch ein Attribut ausgezeichnet ist. Diese Figuren sind auch keineswegs tanzend, wie Zoega sagt; sondern die mittlere Figur wird gezogen von der ersten und geschoben von der dritten und alle schreiten ruhiges Ganges. Ein bestimmter Ausdruck wie dieser darf nicht übersehn werden, und dass er der Aphrodite nicht gemäss wäre wenn diese nur als Zuschauerin bei einem Act und nicht als selbst betheiligt an ihm gemeint wäre, ist vollkommen klar.

Müller wendet (in der Hallischen L. Z.) gegen die Verlobung des Herakles mit der Hebe ein dass die ganze Pythische oder Delische Götterfamilie dem Herakles entgegenkomme, was ihm nicht Statt finden zu können scheint wenn die Vorstellung sich nicht speciell und unmittelbar auf diesen Götterkreis beziehe. „Denn als Theilnehmer hochzeitlicher Gebräuche bedeuten Apollon und Artemis immer den Hymenäos; dieser gehört aber nicht zur Verlobung, wenn diese hier vorgestellt werden soll.“ Das Letztere ist unrichtig; vielmehr werden Apollon und Artemis gerade bei der Zuführung (ἀγωγή) einer Braut abgebildet. (Millingen Peint. de

V. pl. 44. Müller Denkm. Th. 2 Taf. 17, 182). Ohne Leto allerdings, und diese, wenn ihre Anwesenheit einen Unterschied machte, würde eben so gut der Einführung der Aphrodite in den Olymp entgegenstehn. Aber man braucht gar nicht ihr diese grosse Bedeutung zu geben; sondern sie ist auch als die ständige Ehrenbegleitung der Letoiden zu denken, als gehörig zu deren vollständigeren und ansehnlicheren Darstellung. Aus keinem andern Grund ist dem Herakles Alkmene gesellt: denn so mag ich jetzt mit Zoega u. A. die Figur, des Anzugs wegen, lieber nennen als Hebe. Da das Denkmal aus der Zeit herrührt worin nach den Bildwerken zu urtheilen die neue Erhebung des Herakles in den Olymp mit dem eifrigsten Glauben erfasst wurde, bald so dass auch Alkmene ihm dahin nachfolgte, so ist diese auch hier ganz wahrscheinlich, wie sie auch an einer Vase des Mus. Etr. de Luc. Bonaparte n. 1635 (mit dem Namen dabei) und vermuthlich auch auf andern mit ihm verbunden ist. Uebrigens ist es keineswegs sicher dass anstatt der Hestia die Leto verstanden sey, die sonst den Zipfel vom Peplos der Artemis hält. Dass der Styl nicht nachahmender Art, sondern der seiner Zeit sey, fühlten wie Müller auch Zoega und Leake (p. 267) und ich wundre mich dass Gerhard andrer Meinung ist (S. 200).

O. Jahn fand bei der Deutung die ich für die wahre halte die Auswahl von Gottheiten, welche die nahende Aphrodite empfangen, auffallend und einer näheren Begründung bedürftig. Eine Auswahl, zur Vertretung der ganzen Olympischen Gesellschaft, welche der Raum nicht fasste, hat gewiss nichts Befremdliches. Diese Auswahl konnte unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten, je nach der Bestimmung des Tempelgeräthes wofür das Bildwerk erfunden wurde, getroffen werden. Here konnte hervortreten mit Bezug auf das nähere Band zwischen ihr und Aphrodite, das hier und da, wie in Sparta, gefeiert wird. Die höchste Ehre für den Ankömmling wäre der Empfang durch die Handreichung des Zeus selbst. Aber der Korinthische Bildhauer gieng aus von

der Geburt der Aphrodite aus dem Meer, welche später auch Phidias darstellte; dieser folgte ihre Einführung in den Olymp zur nothwendigen Vermittlung mit herrschenden Vorstellungen aus Homer und andern Dichtern. Durch die Erscheinung des Zeus würde geradezu an die Verschiedenheit des Mythus erinnert werden, da er als Vater der Aphrodite von der Dione anderwärts galt, und hiernach bedurfte es keiner Einführung der Aphrodite in den Olymp. Herakles dagegen war gleich der eingeführten Aphrodite ein auf Erden geborner Gott, gehörte demnach einer jüngeren Ordnung von Göttern zu, wie auch Dionysos, der aber hier ausgeschlossen ist um nicht die Aphrodite einem Verdacht der Ausgelassenheit auszusetzen. Dagegen wird diese von Apollon mit seinem hehren Saitenspiel eingeführt und empfangen von Athene und Herakles, Weisheit und Männlichkeit, wenn man sie in Bezug auf die sittliche Menschheit fassen will. Den Korinthern welche den Tempel der Aphrodite ausschmückten, kam es ohne Zweifel darauf an diese in einem über den gemeinen Hetärendienst, den sie nicht ausschloss, unendlich erhabenen, in einer höheren, allgemeineren Vorstellung aufzufassen und diese bei den Beschauern des Puteals anzuregen scheint gerade die getroffene Auswahl ganz geeignet[14]. Sie erhält durch die Abwesenheit des Zeus und der Here und der Naturgötter, wie Poseidon, Demeter, Hephästos, nur noch mehr Gewicht. Die Dargestellten erscheinen als Hauptpersonen im Hause der Götter. Nach dieser Voraussetzung muss man dann auch vermuthen dass die unverkennbare Zurückhaltung womit Aphrodite einherschreitet, nicht zufällig ist, sondern Bescheidenheit ausdrücken soll: und wenn es Peitho ist die jetzt gegen sie selbst ausübt was sie sonst in ihrem Dienste thut, und die Charis die sich ihr anschmiegt, so sind auch diese sehr züchtig und eigentlich matronenhafter als ihnen recht natürlich ist bekleidet. Ihre Gestalt ist durch die Handlung bedingt

14) Vgl. Th. I S. 439.

und dieselben Figuren für sie wiederholen sich daher sonst nirgends. Der Gürtel der Aphrodite ist keineswegs der von Homer gedichtete, an welchen Leake denkt: Alkmene hat ihn eben so, auch Artemis und Leto hinter dem Apollon Kitharodos als Sieger in bekannten Reliefen. Darüber kann kein Zweifel seyn dass für einen Gegenstand in einem Aphroditetempel in Korinth nichts Andres zur Verzierung passender und glücklicher ersonnen werden konnte als die Scene die wir annehmen, wo die aus dem Meer geborne Göttin über das Reich der Sinnlichkeit emporgehoben auch unter die Götter des Olymps, in welchen das Geistige und alle höhere Entwicklung der Menschheit ruht und wie in seinen Urquellen begründet ist, eingeführt wird. Phidias hatte, statt die Geburt aus dem Meer von dem Eintritt unter die Olympier zu trennen (unter denen auch er die Athene nebst ihrem Günstling setzt), die Neugeborene unmittelbar in ihren Kreis aufnehmen lassen, wie die neugeborene Athene am östlichen Giebelfelde des Parthenon: der Korinthische Künstler hat beide Momente geschieden und so ein Seitenstück zur Einführung des Herakles in den Olymp am Amykläischen Thron gewonnen. Die Hochzeit des Herakles und der Hebe war an einem silbernen Altar in dem grossen Heräon bei Argos und Mykenä, wo diesen Pausanias fand (2, 17, 6), recht eigentlich an ihrer Stelle. Auch in Korinth wird leicht ein Tempel gewesen seyn, zu dessen Gott und Mythenkreis diese Vorstellung sich schickte, wiewohl keiner bekannt ist für den er ganz besonders geeignet gewesen wäre.

Da der vermeintlichen „Vermälung" des Herakles und der Athene gedacht worden ist, so darf ich nicht unbemerkt lassen dass ich sie als etwas das dem Alterthum völlig unbekannt und fremd ist, eben so wenig als auf dem Korinthischen auch auf dem Capitolinischen Puteal anerkennen kann, auf welchem nämlich Braun sie zu gleicher

Zeit und mit ihm Gerhard und O. Jahn angenommen haben. Was der bestimmte Sinn des Capitolinischen Werks sey, ist mir unbekannt, da es eine blosse Zusammenstellung der zwölf Götter sicherlich nicht enthielt. Es treten auf Hephästos, Poseidon, Hermes und Hestia gegenüber vier Götterpaaren, Zeus und Here, Athene und Herakles, Apollon und Artemis, Ares und Aphrodite. Die ersten scheinen als Feuer, Wasser und Erde, indem Hermes als Chthonios und Hestia die Stelle der Gäa, die unter den Göttern dieser Stylart nicht vorkommt, oder die des Hades durch einen Euphemismus einnehmen, eine Abtheilung der Naturgötter zu bilden gegenüber den Olympischen, metaphysischen oder ideellen, das Reich des Geistes und der menschlichen Gesellschaft angehenden Göttern. Vermuthlich ist einer der räthselhaft tiefsinnigen Mythen, von denen einige wenige aus Homer und sonsther bekannt sind, nicht auf uns gekommen auf welchen diese Gegenüberstellung sich bezog: denn einen besondern Act, eine bestimmte Ursache müssen wir voraussetzen als Veranlassung dieses Gegeneinandertretens. Dass die Handlung nicht in der Rückführung des Hephästos in den Olymp bestehn könne wie Müller Archäol. §. 367, 3, Denkm. Taf. 18 N. 197 behauptet, hat schon O. Jahn (S. 108) erinnert, indem nicht Poseidon, sondern Dionysos als Versöhner auftreten würde. Freilich ist es mir auch nicht möglich in den von Gerhard in den Vasengemälden 1, 36 S. 142 ff. und 2, 146 S. 182 ff. „Des Herakles und Athenens Vermälung" zu erblicken, sondern für diese alle ziehe ich verschiedene andere zum Theil ziemlich einfache oder aus unbestrittenen Thatsachen hervorgehende Auffassungen vor. Nicht einmal bei Hephästos und Athene, an die sich doch in Athen eine obscön mystische Legende knüpft wie in Bezug auf Herakles und Athene aus ganz Griechenland keine ähnliche bekannt ist, denkt man, wenn sie mit Bezug auf das Elementarische oder auf die Kunst nebeneinander vorkommen, an Vermälung.

Apollon der Kitharöde und die Pythien.

Taf. II, 3.

Eine Reihe von Reliefen hat sich erhalten die den Wettgesang und den Sieg der Kitharöden an den Pythien in dem Urbild eines siegenden Apollon ausdrücken, eine der ansprechendsten Vorstellungen aus der älteren Kunstzeit. Zum richtigen Verständniss ist es wesentlich einen vorhergehenden Moment zu beachten in einem Albanischen Relief desselben Styls, das in offenbarem Zusammenhang steht mit dem nachfolgenden Moment welcher in vielen andern dargestellt ist. Hier nemlich singt Apollon, begleitet von Artemis und Leto, den Päan zur Laute, nur als Kitharodos, nicht ausdrücklich als der siegende verherrlicht, der er freilich immer und nothwendig seyn wird. Er singt aber den Päan vor einem Apollobilde das auf einer Säule errichtet ist: diess wird Gebrauch der wirklichen Kitharöden gewesen seyn. Abbildung ist in den Mon. ined. vor der Dedication, wo Winckelmann den Apollon für eine Muse und die Leto für Vesta versieht, dann Mus. Napoléon 4, 8, Clarac pl. 122, 38 (342) und in Müllers A. Denkm. Th. 1 Taf. 13, 46, mit dem Unterschiede dass das Apollonsbild nicht mit einer Chlamys und Bogen wie bei Winckelmann versehn, sondern ganz nackt und ohne Bogen ist und dass an der Säule Fuss und Knauf verschieden sind. Statt des Bogens erkennt eine Patera Zoega in der Bassiril. 2, 239 abgedruckten Beschreibung und die späteren Abbildungen bestätigen diess.

Kleine Verschiedenheiten im Marmor selbst nebst der Ungenauigkeit der Herausgeber machen es schwierig die

Wiederholungen der vollständigsten oder der Hauptvorstellung des Siegs bestimmt zu scheiden.

1. Für das schönste Relief im hieratischen Styl überhaupt erklärt Zoega das für seine Basreliefe Taf. 99 gestochne welches in der Villa Albani von mehreren Wiederholungen allein zurückgeblieben war: keine davon sey schöner oder älter als diese. Sie ist auch bezeichnet Indic. per la V. Albani p. 63 n. 610 und gestochen Gal. mythol. 17, 58, bei uns Taf. 2.

2. Ein andres ehmals Albanisches Exemplar, gestochen in Feas Winckelmann T. 2 p. 162, schon in der Dresdner Ausg. der Kunstgesch. S. IX, auch in Hirts Bilderbuch S. 29, unterscheidet sich von dem vorhergehenden dadurch dass in diesem statt des Dreifusses auf jenem ein andrer, in Form eines Topfs auslaufender Aufsatz auf der Säule links oder hinter den vier Göttern und auf der andern Säule am Ende rechter Hand ein nacktes Götterbild (des Apollon) steht, welches auf dem Zoegaschen fehlt. Auch stimmen die Horen am Altar nicht überein, und in dem Giebelfelde des Tempels ist auf dem Feaschen ein Schild an der Stelle einer Medusa.

3. Nach Paris gekommen, Mus. Napol. 4, 7, Mus. des Ant. 3, 26, 1, Clarc pl. 120, 39 (n. 247), verstümmelt in der Copie in Böttigers Explic. anaglyphi in museo Napoleoneo. Hier ist der Dreifuss auf dem Pfeiler links, der Gott auf der Säule rechts, welcher in der Rechten eine Patera zu halten scheint, die drei Horen, die Medusa. Es kommt hinzu eine Platane, die hinter dem den Tempel umschliessenden Peribolos hervorragt[1]).

4. Nach dieser Platane zu schliessen, die auch an dem Exemplar zu Berlin vorkommt, ist auch diess aus Villa Albani und die Angabe Levezows gegründet in Böttigers Amalthea 3, 375 dass diess Monument als eines von den vier

---

1) In Piranesis Campus Martius tav. 5, in der Leiste über der Dedication ist ein Exemplar mit der Platane abgebildet. Vgl. auch Vautbier et Lacour Mon. de sculpt. anc. et mod. livr. 5. 9.

ganz gleichen und gut erhaltenen welche sich sonst in der Villa Albani befanden und nach Paris wandern mussten, „bei der Rückgabe der Preussischen Kunstwerke von der Französischen Regierung für ein andres in Hinsicht der Vorstellung einziges gegeben worden sey." Irrig muss dagegen seyn was Gerhard in Berlins Ant. Bildw. S. 91 N. 146 anführt, dieser Marmor sey angeblich in Ostia gefunden worden. Früher sagt Fr. Tieck in seinem Verzeichniss dass er ehmals in der Kunstkammer gestanden habe, was vermuthlich mit der Herkunft aus Paris sich verträgt. Am Giebel ist Medusa, das Apollonsbild hält in der Rechten die Patera und legt den linken Arm fest an, die Horen sind am Altar ausgelassen, von dem höheren Pfeiler links ist der Aufsatz abgestossen, der eben so gut dem in N. 2 ähnlich gewesen seyn als in einem Dreifuss bestanden haben kann. Statt acht unterscheidet man hier neun Säulen, wovon vier auf die Vorderseite des Tempels kommen. Uebrigens nennt Levezow mit Unrecht vier ganz gleiche aus Villa Albani nach Paris gekommne Monumente: ganz gleich waren nur zwei, die zwei andern sind nur verwandt (der den Päan singende Apollon ohne Nike und N. 5). Von Zoega, den der Tod wegriss ehe die Erklärung dieses Reliefs geschrieben war, sind früherhin entworfene Beschreibungen der einschlagenden Monumente von dem Fortsetzer mitgetheilt worden, nemlich der noch singende Apollon, dann das unter 5 folgende Bruchstück und zwei vollständige, worin das im Louvre und das in Berlin (3. 4) nicht zu verkennen sind. Auch aus dem zu Mus. Napol. 4, 7 Bemerkten kann man sich überzeugen, wo im Stich übrigens die Platane ausgelassen ist. Die erste Ausgabe der Indicaz. antiqu. von 1785 enthält von diesen Reliefen nur n. 423. 451. 454. 457 und es ist (p. 135) bemerkt dass manche von Winckelmann als in der Villa befindlich erwähnte Monumente schon damals gegen andre entfernt worden waren. Früher de Obel. p. 212 spricht Zoega von vier gleichen Vorstellungen in Villa Albani, wovon drei die Platane haben und in einer, worin die Platane fehle, auch das

Apollonsbild auf der Säule weggelassen sey (unser N. 4). Diess kann hinsichtlich der dreimaligen Platane nicht richtig seyn. Vier gleiche Vorstellungen in Villa Albani sind auch genannt in den Beschreibungen Bassir. p. 241. Visconti giebt zum Mus. Français nur zwei überhaupt an, das im Louvre und das in Feas Ausgabe der Kunstgeschichte 2, 162 gestochne, das er mit dem später von Zoega gegebnen Exemplar vermischt haben muss. Denn die andern im Mus. Napol. die er zählt, sind verschieden. Fea sagt Storia d. a. 2, 100. 3, 442 und Indic. per la V. Alb. p. 194 dass diess Relief dreimal, ausser dem zurückgebliebenen zweimal da gewesen sey. Es muss aber überhaupt viermal dagewesen seyn und wo das bei Fea gestochne hingekommen ist, weiss ich nicht.

5. Ueberrest derselben Vorstellung, ehmals Albanisch, nur Nike, Apollon, Artemis übrig; Leto, der Tempel und die beiden Säulen an den Enden fehlen. Die Platte ist gleich zugeschnitten worden und dadurch das Fragmentarische versteckt. An der Ara ein arabeskenartiges Figürchen. Mus. Napol. 4, 10. Mus. des Ant. T. 3 pl. 26, 5. Clarac pl. 122, 40 (172).

6. Ein Bruchstück derselben Vorstellung, Leto, Artemis und der Tempel, aus der Elginschen Sammlung in das Brittische Museum gekommen. Synopsis p. 123 (R. XV, 103).

7. Ein andres besonders schönes Bruchstück aus Capri, das an einen Fürsten Schwarzenberg gekommen ist, der Pfeiler mit der kleinen Bildsäule darauf, die eingiessende Nike, der Kitharöde zum Theil, Hadrava Ragguagli di vari scavi — fatti nell' isola di Capri, Nap. 1793 tav. 4 p. 28. An der aufgestellten Statue des auch hier ganz nackten Apollon ist die Patera in der Rechten vollkommen deutlich. Vom Tempel ist keine Spur; das Brustbild aber an dessen Stelle ist offenbar nach einem schlechten Einfall da eingesetzt worden um ein kleines Bruchstück in einem grösseren zu befestigen und vor dem Untergang zu schützen.

8. Nur Apollon Nike und eingiessend, zwischen denen

die Cortina liegt (in der Gestalt wie auf einigen Exemplaren mit dem Dreifussraub), Apollon bei dem gleichen Styl in ganz verschiedenem Costüm, Mus. Napol. 4, 9 Mus. des Ant. 3, 26, 6, aus dem Mus. Français in Viscontis Opere varie T. 4 tav. 25, Clarac pl. 122, 41 (155), Müllers Ant. Denkm. 1, 13, 47. Irrig giebt Clarac auch diess Relief als Albanisch an: Zoega hat es in den zu N. 4 berührten Beschreibungen nicht und Visconti bemerkt ausdrücklich dass es nicht aus Villa Albani herrühre.

9. Bruchstück, die eingiessende Nike, eingesetzt an der einen Seite eines Candelaberfusses. Brit. Mus. 1, 5.

10. Zwischen zwei Korinthischen Säulen nur Apollon und Nike, an dem Altar geflügelte weibliche Genien welche schwebend eine Blumenschnur tragen (wie N. 5), Brit. Mus. 2, 13, aus der Hamiltonschen Sammlung. Diess also mit N. 8 eine dritte Composition.

11. An einem Puteal oder einer runden Ara im Palast Spada zu Rom, die jetzt einem andern Monument als Basis dient, steht zwischen der eingiessenden Nike und Apollon, welchem Artemis mit langer Fackel und Leto mit dem langen Stab folgen, eine runde brennende Ara. Hinter der Artemis ist ein Hirschkalb auf einem Felsen stehend beigefügt. Der hieratische Styl in der Bekleidung und überhaupt ist beibehalten, doch gemildert, weniger trocken und gesucht, eigenthümlich so dass darum das Werk gezeichnet zu werden verdient, das Relief sehr niedrig.

12. In gebrannter Erde Apollon und die eingiessende Nike, Terracottas of the Brit. Mus. pl. 11 n. 18, ein andrer Abdruck n. 56, auch in Campanas Opere di plastica tav. 18, mit bunter Bemalung.

Ihrer Bedeutung nach gehören diese Monumente nicht zu denjenigen über welche man früh einig geworden ist. Winckelmann sah statt des Apollon eine Muse, mit Diana

und Vesta gleichsam in Procession und eine Libation ausgiessende Victoria (K. G. 8, 3, 6, Mon. ined. p. 28). Fea in der Indicazione antiquaria della Villa Albani, ediz. sec. 1803 [2]) dachte sich vier Götter zu einem Opfer kommend, oder (im Anhang p. 190 — 194) ein Denkmal von einem Wagensieger, welcher einen gewonnenen Siegsdreifuss den Göttern die ihn beschützen, mit einem Opfer weihe. Die Götter benennt er richtig bis auf Latona, welche ihm zu einer Venus Genitrix wird. Sehr sinnreich war Zoegas Auffassung: er erklärte de orig. et usu Obel. p. 212, es werde das Delphische Heiligthum nach dem Beschluss der Himmlischen dem Apollo sammt seiner Schwester und Mutter angewiesen, es beziehe sich also das Ganze auf die Einweihung dieses Tempels und die ausgezeichnete Verehrung des Apollo bei den Delphern. Iris sey dabei als Dienerin und Botin des Zeus; dieselbe wie Mon. ined. 23 und auf dem Relief mit dem ruhenden Hercules. Dieselbe Ansicht ist ausgedrückt durch die Unterschrift der vor ihm nicht mehr erklärten Tafel 99: der Delphische Tempel und durch die Benennung der geflügelten Figur, worin die frühere, zugleich abgedruckte Beschreibung „Iris oder den personificirten religiösen Cultus" sieht [3]), so wie sie bei dem Agyieus hinzufügt, dass die drei Götter ankommend in ihr Heiligthum ihn als Wächter des Eingangs zu grüssen scheinen. Die Wagen am Zoophor bezieht Zoega in dem älteren Werk mit Recht auf das Py-

2) Diesen nennt als Verfasser Zoega Bassir. I, 123. II, 117, er nennt sich selbst als solchen in der Abhandlung l'Egitto conquistato dall' imperad. C. Ott. Augusto 1828 p. 16 not. 5 und im Katalog von Feas Schriften fehlt daher diese nicht. Wenn Visconti Mon. Gabini p. 35 und M. scelti d. Villa Borgh. T. 2 tav. 7 Not. 6 und Marini in der Dedication der Iscriz. Alban. dafür den Abbate Morcelli nennen, so war dieser vermuthlich Verfasser der ersten Angabe von 1785.

3) Hierin stimmte Böttiger in den Andeut. S. 60 bei. Zoega sagt noch in den Bassir. T. 2 p. 124 dass er alle geflügelten Jungfrauen, die durch kein andres Attribut bezeichnet seyen, für Iris halte, den Beweis auf einen andern Ort verschiebe.

thische Weltspiel, die Platane auf den heiligen Hain mit der Quelle Kassotis, wobei er erinnert dass die Platane in Pytho von Agamemnon gepflanzt seyn sollte (Plin. 16, 44).

Berühmt geworden ist die Erklärung Viscontis und die Benennung choragische Denkmäler durch die Zustimmung vieler Gelehrten [4]). Zuerst erwähnt von Petit Radel im Musée Napoléon T. 4 p. 29, wurde sie ausführlich unterstützt von Böttiger, der so wenig als Visconti mit Zoegas Deutung bekannt gewesen seyn muss, nachher von Visconti selbst an verschiedenen Orten näher bestimmt und erweitert [5]). Hiernach sind diese Reliefe insbesondre Denkmäler Athenischer Stämme oder ihrer Choragen wegen der an den Festen des Apollo, den Thargelien, und zugleich des Bacchus erhaltenen Musiksiege, und Personen des Chors sind unter der Gestalt der Götter versteckt: weil nemlich die Chöre mit der Musik eine feierliche Procession verbunden und darin beide Geschlechter das Costüm der Götter und der Göttinnen angenommen hätten. Die Figur die den Apollon vorstelle, spiele

4) Böttiger Explic. antiqui anaglyphi in Museo Napoleoneo, zum Weiskeschen Longin 1809 p. CXLV ss. und Opusc. Lat. I p. 398—416 tab. 1. Er sagt: Cui sententiae si quis calculum suum adjicere tanquam longius arcessitae dubitet, vix tamen aliter rem expediet; sudabit, aestuabit multum nec veri similiorem reperiet. Nam et hac et superiori aetate obiter illud attigerunt antiquarii laudatissimi, parum profecerunt et exemplo suo, nodum hic esse vindice dignum, comprobarunt. Millin Gal. myth. XVII, 58. Taylor Combe Terracottas of the Brit. mus. p. 13 n. 18 Synopsis of the Contents of the Brit. Mus. p. 123, Clarac Musée de sculpt. II p. 232 — 240, K. O. Müller in Böttigers Amalthea I S. 122, der davon nachher zurückgekommen ist. Die Gründe gegen Viscontis Erklärung stellte ich auf schon in den Heidelberger Jahrb. 1810 philol. Abth. II S. 156 f. indem ich eine eigene unhaltbare beifügte. Diese ersetzte ich durch die bessere, mitgetheilt von Dissen im Böckhischen Pindar II p. 453, welcher Avellino una casa di Pompeji 1840 p. 57 not. 1, O. Jahn Archäol. Beitr. S. 209 u. A. beistimmten.

5) Zum Musée Français IV, 3, 19, jetzt Opere varie Vol. IV p. 173 — 178, im Musée Napol. par Robillard T. II und Descr. des ant. du M. Royal N. 124 (155.) 133 (172.) 201 (247.) 262 (324).

gewöhnlich die erste Rolle; das Eingiessen der Victoria sey Sinnbild der Libationen welche die Weihung des gewonnenen Preis-Dreifusses begleiteten. Der Altar und die Statue deuten die bei den Wettgesängen üblichen Opfer an. Ausser Mon. ined. 23 wirft Visconti auch das Albanische Basrelief mit Herakles, dem Delphischen Dreifuss und einer in eine Schale eingiessenden geflügelten Figur, das noch immer dunkel ist, mit jenen andern aber nicht entfernt zusammenhängen möchte (bei Zoega Taf. 70), mit ihnen zusammen.

Gegen diese Meinung sprechen hauptsächlich die folgenden Gründe: 1) Wenn die Darbringung des Dreifusses im Pythischen Tempel zu Athen der eigentliche Gegenstand ist, so dürfte dieser Dreifuss, was auch sonst ab oder zugethan wäre, in keiner Wiederholung fehlen. Er ist aber, um von den unvollständigeren zu schweigen, in dem Relief N. 2 mit einer andern Verzierung vertauscht. 2) Würde der Dreifuss dargebracht, so müsste die Composition durchaus anders seyn; wie könnte der Dreifuss der hinten auf einem wie zur Einfassung des Ganzen stehenden Pfeiler aufgesetzt ist, auf den Sänger am andern Ende bezogen werden? Auf den alten Bildwerken spricht die eigentliche Handlung sich klar und unzweideutig aus. Auf der Vase mit der Rache der Medea Tomb. de Canosa pl. 7 ist die obere Reihe der Figuren auf beiden Seiten geschlossen mit einem Dreifuss auf einer Korinthischen Säule. Schon dieser und ähnliche Fälle müssen abhalten dem Dreifuss auf unserm Basrelief diese besondre Bedeutung beizulegen. Zu vergleichen sind die zwei Säulen an den Panathenäenvasen und an N. 10 unter den hier zusammengestellten Reliefen. 3) Die Cortina auf dem einen Exemplar, die Wagenspiele am Zoophor sind nicht für die Thargelien geeignet, sie bezeichnen in Verbindung mit dem Dreifuss, den Horen am Altar, der Platane ganz entschieden den Delphischen Tempel. 4) Die Procession an den Thargelien darf mit dem Wettgesang nicht vermischt werden. 5) Wenn Götter von Priestern vorgestellt wurden, so war es dem Volk einen sinnlichen Eindruck ihrer Gegenwart zu

geben. Ganz verschieden wäre es wenn Menschen als solche die Maske von Göttern annähmen, wie Visconti auch an der Vase des Sosibios Bacchanten in Gestalt von Hermes, Apollon, Artemis vermuthet. Diese Vorstellung ist völlig haltlos: kein altes Monument stellt Sterbliche dar in diesem oder überhaupt im Göttercostüm. Die von Böttiger aus Apulejus und Xenophon Ephesius angeführten Verkleidungen von Priestern in Götter bei Processionen passen nicht hierher. Könige nach Alexanders Zeit und Kaiser haben sich verwogen als ein neuer Dionysos aufzutreten, ein Antonius zog als Bacchus auf u. d. gl. Konnte ein Kitharöde im freien Griechenland, wie aufgeblasen auch immer viele Kitharöden gewesen seyn mögen, sich etwas Aehnliches beikommen lassen? Konnte die Lichtgöttin ihm das Kleid halten, mit ihr die hehre Leto ihm nachtreten, und das in jenen Zeiten worin diess Bild zuerst ausgeprägt worden? Millin lehrt uns die Artemis für die Schwester, die Leto für die Mutter des jungen Musikers zu nehmen, als ob jede Kitharödenfamilie aus Mutter, Sohn und Tochter bestanden hätte. Clarac denkt sich unter den drei Pythischen Göttern drei Choristen (p. 234), unter der Artemis, der von der Siegesgöttin eingeschenkt wird, eine Priesterin der Artemis p. 236). Böttiger kehrt sehr naiv um und vertauscht Anzug des Apollon nach den Kitharöden und Anzug der Kitharöden die sich als Apollon hätten herausschmücken wollen. 6) Im Pythion zu Athen wurden die Dreifüsse wegen der kyklischen Chöre an den Thargelien bei den Wettkämpfen der Chöre von den Choragen aufgestellt. (Suid. Πύθιον). Auf einen Kitharöden diess überzutragen ist unstatthaft.

Zuletzt erklärte Gerhard in Berlins Ant. Bildwerken 1836 S. 91 — 95 die Composition als den Zug der Delphischen Götter zum Heiligthum (wie Zoega). Der Zug erscheint im Vordergrunde des Delphischen Tempels, der durch eine hohe Mauer von den Ankommenden getrennt ist. Dem Apollon schenkt Nike einen „Labetrank ein, welcher das Opfer nach gelungener That eben so sehr zukommt als die Vollstreckung

derselben." Als Schlüssel der Deutung wird der Dreifuss angesehen, „der vielgerühmte Kampfpreis, welcher besonders häufig als Delphisches Weihgeschenk erwähnt wird und in den frühesten Pythischen Spielen den Preis der Sieger abgab, während er von Olymp. 48, 3 an durch den Lorberkranz verdrängt wurde und als Siegespreis nur den Bacchischen Spielen verblieb, vgl. Müller in der Amalthea 1 S. 126." Dieser Preis in den frühesten Pythischen Spielen beruht allein auf einer hingeworfenen Conjectur Müllers, dadurch veranlasst dass in Delos und Gryneion Dreifüsse als Preise gegeben wurden, während wir einen andern Preis der Sikyonischen von Delphi entlehnten Pythien kennen, und die Weihgeschenke durch welche Apollon in seinem Tempel hinschreitet nach dem Hymnus, sind doch keine Preisdreifüsse. Wenn ein athletischer, auf den Preis Pythischer Sieger bezüglicher Zusammenhang angenommen wird, so ist er durch den Dreifuss keineswegs festgestellt. Athletisch soll der Zusammenhang seyn in welchem der Gott als Sieger in der ersten Pythischen Festfeier dargestellt werde, wegen „der gehäuften Darstellungen von Wagenrennen am Fries welche die dem Apoll geweihten Pythischen Spiele als wesentlichsten Gegenstand des Götterzuges nachweisen helfen." Vermuthlich hat Fea keinen andern Grund gehabt an einen mit dem Dreifuss beehrten Aurigen zu denken. Aber was müsste man von einem Künstler denken der die Handlung des Wagensiegs, wenn er sie darstellen wollte, in eine Friesverzierung versteckte und eine andre, den musischen Sieg in die Person selbst legte, die Darstellung dieser Handlung feierlich ausbreitete, den Sieg noch dazu unmittelbar mit der Kithara verknüpfte und uns also zumuthete vor der Darstellung selbst schnell die Augen zu schliessen und die Nebensache aufzusuchen, die mit ihr der That nach in keiner Verbindung steht als jede andre den Ort bezeichnende Einzelheit? Freilich dachte der Verfasser die Götter sich nur als ankommend in ihrem Tempel und im Zug, so dass dem Apollon ein Labetrank wohl thun mochte: so ist ihm das Wagenrennen

am Fries die Hauptsache. Apollon ist freilich auch der erste Sieger, der Zusammenhang athletisch; Apollon trinkt jetzt noch, hat Laute und Kitharödengewand, er wird also später den Wagen besteigen; und doch ist Nike schon erschienen, der Preisdreifuss schon sichtbar. Ich weiss nicht ob die Begriffe sich besser verknüpfen lassen, aber zu einer Anschauung sind sie gewiss nicht zu vereinigen: zwischen ihnen und dem Bilde wird daher eine schreiende Dissonanz bleiben.

Delphi rühmt sich des höchsten Alterthums der Sängerwettkämpfe. Schon Karmanor, der erste Kretische Priester in Delphi und Chrysothemis hatten dort den Wettgesang angestimmt (Pausan. 10, 7, 2), zu der Laute und im langen Sängergewand, wie Proclus in der Chrestomathie ganz richtig hinzusetzt. Die Pythien erscheinen als höchstes Vorbild der musikalischen Kämpfe in der geschichtlichen Zeit. Terpander war viermal nach einander als Sieger eingeschrieben, wie Plutarch meldet (de mus. 4). Die grösste Vorstellung von dem Alterthum sowohl wie von der Bedeutung dieser Spiele giebt es dass, wie es scheint, schon zur Zeit des Homerischen Hymnus der Gott in dieser Kitharödengestalt im Tempel vorgestellt war. Denn lautenschlagend im unsterblichen duftenden Gewande kommt er von Delos nach Pytho (182. 203), wo er den Kretischen, ihren Päan singenden Priestern voran die Laute spielend einzieht (574). Köcher und Bogen, den er schüttelt bei dem Eintritt in die Göttersammlung (4), sind nicht unverträglich mit diesem Anzug, wie wir an der Artemis des Monuments sehn, doch wären sie bei dem Vortrag des Päan ohne Zweck und störend gewesen. Das Kampfspiel, zuerst achtjährig, wie die Daphnephorien, dann vierjährig (Argum. Pind. Pyth.), bestand früher nur aus einem Päan. Erst seit Olymp. 48, 3, als die Amphiktyonen unter Eurylochos dem Thessaler, welchen Euphorion einen jungen Achilles nennt, die Kirrhäer vernichtet

hatten, werden Pythien gezählt, indem ein Rennkampf, gymnische und zu den uralten des Päans neue musikalische Wettstreite eingesetzt wurden (Strab. 9 p. 421, Pausan. 10, 7, 3). Zu den Kitharödenpreisen nemlich wurden andre für Aulöden und Auleten (Flötsänger und Flötner) hinzugefügt, so wie für Kitharisten ohne Gesang. Diess letzte setzt Pausanias genauer erst in die achte Pythias. Die Aulödie aber wurde gleich in der zweiten Pythias wieder aufgehoben. Der Ort wo die Kitharödenwettkämpfe gehalten wurden war späterhin das Theater (Lucian. adv. indoct. 9), neben der Mauer die den Tempel einschloss (Paus. 10, 32, 1). Wer anfangen sollte entschied das Loss (Antig. Caryst. 1).

Ungefähr zu der Zeit ihrer Umgestaltung in Delphi wurden dieselben Spiele unter gleichem Namen in Sikyon gestiftet von Klisthenes, dem Herrn der Stadt, welcher von der Kirrhäischen Beute ein Drittheil empfangen hatte (Schol. Pind. N. 10, 2, Paus. 10, 37, 4. 2, 9, 6 cf. Polyaen. 3, 5). In Delphi war Klisthenes in der zweiten Pythias Sieger im Wettrennen (Paus. 10, 7, 3). In den Sikyonischen Pythien, die offenbar nach den Delphischen gestaltet worden sind, bestand der Kampfpreis der Kitharöden in einer silbernen Trinkschale, wie wir aus Pindar lernen (Nem. 9, 51. 10, 43). Derselbe Gebrauch lässt sich mit allem Recht auch in Delphi voraussetzen. Auf unsern Bildwerken ist die Preisertheilung eben so einfach als anmuthig dadurch ausgedrückt dass die Siegesgöttin dem Kitharöden in die gewonnene Schale eingiesst, um zugleich mit dem Durste des Ruhms die lechzende Kehle zu stillen.

Doch darf ich bitten, bitt' ich eins,
Lasst mir den besten Becher Weins
Aus purem Golde reichen.

Wie könnte auch eine Trinkschale anders als gefüllt zum Geschenk geboten werden? Auch bei Pindar (Ol. 7, 1), wenn der Eidam die goldne Schale, des Hauses köstlichstes Besitzthum, feierlich zum Verlobungsgeschenk empfängt, trinkt sie vom Thau der Rebe schäumend der Schwäher ihm zu.

Und indem jener so im Kreis der Freude neidenswerth dasteht, scheint er fast dem Sieger in jenen hohen Festen von dem Dichter stillschweigend verglichen.

Es ist aber nicht ein wirklicher Kitharöde an den Monumenten vorgestellt. Die Pythischen Götter sehn wir vor uns, sie sind als Inhaber des Tempels durch die Art wie sie gestellt sind unzweideutig bezeichnet; ihnen gehört die Cortina an, die auf einem der Reliefe (8) zwischen Apollon und der Nike liegt. Den Delphischen Tempel vor andern des Apollon verrathen uns noch insbesondre die grosse Platane auf zwei Exemplaren (3. 4) — es ist bekannt zu welchem Ansehn und welcher Berühmtheit einzelne alte Bäume heiliger Orte gelangten, Pausanias stellt deren mehrere zusammen (8, 23, 4) — und am Zoophor das Wagenrennen der Pythien (Pind. N. 9, 4); auch der auf der Säule am Ende links in zwei Exemplaren (1. 3) aufgestellte Dreifuss, der den Delphischen Tempel fast eben so bestimmt als die Cortina bezeichnet, daher auch auf die Münzen der Delpher gesetzt würde. Der Tempel ist mit Willkür behandelt, diess zeigen besonders die Korinthischen Säulen: denn die Gruppe des Giebelfeldes und die Metopen die wir aus Euripides und Pausanias kennen, mussten im Kleinen mit leichterem Schmuck vertauscht werden; die Metopen fielen ohnehin bei der Korinthischen Ordnung weg. Perspectivische Wahrheit ist so wenig beabsichtigt dass man weder eine Vorhalle noch irgend einen Theil des Heiligthums als die Bühne des Spiels unterscheidet. Die Wand vor dem Peristyl scheint nur die Absicht zu haben die Figuren zu tragen.

Der Pythische Gott ist demnach vorgestellt als siegender Kitharöde, gleichsam als Urbild und Vorbild der wirklichen siegenden Kitharöden, ganz nach dem Geiste der typischen Theologie oder Mythologie der Alten. Wenn im Homerischen Hymnus (189 ff.) Apollon in seinem Tempel die Laute spielt zum Gesang aller Musen und zum Tanz der Chariten, der Horen, und der Harmonia mit Hebe und Aphrodite (die gerade wie die drei Dreivereine am Borghesischen

Altar erscheinen ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι), bedeutet diess nicht die Gesänge und Tänze welche seine Dienerinnen ausführten (157 ff.)? Apollon selbst ist Kitharodos wie Galeote oder Eidechsentöder, wie er selber die Bussreinigung empfängt u. s. w. Der Kitharödengott wurde natürlich nach der wirklichen Tracht der Kitharöden vorgestellt. Diese theatralische Tracht war beiden Geschlechtern gemeinschaftlich (Pioclement. T. 7 p. 101) und im Allgemeinen der weiblichen ähnlich. Alkäos sang, Apollon, wie er geboren worden, sey von Zeus mit einer goldnen Mitra geschmückt und mit der Laute dem Schwanenwagen übergeben worden, und nach Delphi eingezogen. In der epischen Titanomachie sang er nach dem Siege des Zeus den Kallinikos (der epische Cycl. 2, 412). So mit der Kitharödenmitra war Amphion auf einem Gemälde des Philostratus (1, 10). Das weite dem weiblichen ähnliche Gewand kündigt sich schon in den oben erwähnten Worten des Homerischen Hymnus an. Im Palatinischen Tempel war die Statue des Skopas (Plin. 36, 4, 7), welche Propertius deutlicher bezeichnet (2, 31, 15):

Deinde inter matrem deus ipse interque sororem
Pythius in longa carmina veste sonat.

Dem Pausanias hat es nicht gefallen der Statue des Apollon Pythios im Delphischen Tempel oder von wem sie weggeführt worden sey, zu gedenken. Nach diesem sind vermuthlich die in Delphi gefundnen Münzen mit ΔΕΛΦΩΝ in Millingens Rec. de quelques méd. Gr. inéd. pl. 2, 10. 11, auch in Dodwells Reise Vol. 1 p. 192. Die zweite hat auf der Rückseite in einem Lorberkranz eingefasst das Wort ΠΥΘΙΑ und den Parnass, die erste den Dreifuss. Bröndsted besass eine Erzmünze die gleichfalls den Gott in der Stola und mit der siebensaitigen Laute enthält, den Dreifuss neben ihm und auf der Rückseite (π)ΥΘ(ια δελ)ΦΩΝ. Auch auf einer des Commodus reicht Victoria dem Apollo eine Laute (Vaillant Sel. Num. e Mus. de Comps. p. 53), wie auf andern dem Nero einen Palmzweig, der sich als Pythischer Sieger bilden liess (Sueton. Ner. 25. Eckh. Doctr. N. T. 6

p. 275). Das Bild des Apollon malt Ovidius nach (Metam. 11, 165):

Ille caput flavum lauro Parnaside vinctus
verrit humum Tyrio saturata murice palla;
instructamque fidem gemmis et dentibus Indis
sustinet a laeva, tenuit manus altera plectrum.

Aehnlich Tibull. 2, 5, 5. 3, 4, 35. Mit einem goldnen Lorberkranz trat Euangelos von Tarent auf (Lucian. adv. indoct. 8); so bei Nonnus 19, 73 Oeagros und Erechtheus, so Arion bei Ovid (Fast. 2, 103). Eine Lorberkrone trägt die bekannte Statue des Apollon im Pioclem. (1, 15) und diese hat er auch in den Vasengemälden wo dem lautenspielenden Gott eine herabschwebende Nike die Siegstänia bringt (Millingen Peint. pl. 29), oder den Kranz (Tischbein 3, 5) oder den Trank zum Eingiessen in seine Schale (Gerhard Ant. Bildw. Taf. 58, Luynes Vases pl. 26), es ist der κόσμος ἐναγώνιος (Plut. Conviv. 18). Auf einer Delphischen Münze sitzt der Gott in der Stola und dem Lorberkranz auf der Cortina, mit Laute und Lorberzweig (Mionnet T. 2 p. 96). In dem Albanischen Relief hat er nur ein Band um das Haar gebunden, wie der schöne junge Kitharöde in Stackelbergs Gräbern Taf. 20, und vielleicht ist der Apollon mit der Tänia im Keramikos zu Athen bei Pausanias (1, 8, 5) kein andrer als der Pythische Kitharöde gewesen. Das Aermelkleid welches auf unserem Marmor Apollon trägt, wird ἄλλιξ genannt (Spanh. ad Callim. in Ap. 32). Die Laute war an dem breiten Gürtel des Sängers (balteus, cingulum Graecanicum) befestigt, der aber zugleich, um sie in der gleichen Richte zu erhalten, die linke in die Saiten greifende Hand durch ein quer über das Instrument gezognes Band hindurchsteckte. Unten flattern am Zoegaschen Exemplar und in dem Bruchstück von Capri (7) zwei Schnüre an der einen Ecke der Laute herab, die in dem letzteren unten mit Quästchen versehn sind und die entweder zu einer beliebigen Verzierung oder um die Laute beim Aufhängen an eine Wand anzubinden gedient zu haben scheinen. Zu gleichen Zwecken bestimmt muss

das Band seyn welches an einer andern Laute oben in der Gegend des Stegs befestigt ist und lang herab reicht, in Panofkas Vasi di premio tav. 5. Vielleicht diente die Schnur auch, die man noch auf andre Art an die Laute geknüpft sieht an der Vase mit Alkäos und Sappho (Millingen Anc. mon. pl. 33), um sie an der Person für den Fall des zufälligen Gleitens zu befestigen. An dem Exemplar im Louvre (3) ist dagegen, so wie auch sonst an Lauten der Basreliefe, ein Tuch befestigt, welches entweder, wie Clarac (T. 2 p. 235) bemerkt, gedient haben muss um sie nach beendigtem Spiele zu bedecken oder vielleicht dem Kitharöden die Hände, wenn sie ihm warm geworden waren, abzutrocknen.

Die Artemis ist auf unserm Denkmal und an der Capitolinischen runden Ara die Fackeltragende, *σελασφόρος*, wie an Altären in einigen Attischen Gauen (Pausan. 1, 31, 2). Dasselbe versteht Kallimachos unter *φαεσφόρος* (H. in Dian. 11. 116. 204) und Sophokles nennt die *πυρφόρους Ἀρτέμιδος αἴγλας ξὺν αἷς λύκει᾽ ὄρεα διᾴσσει* (Oed. T. 207). Fackel und Köcher vereinigte sie auch im Heiligthum der Despöna (Paus. 8, 37, 2) und in einer Statue des Praxiteles (Paus. 10, 37, 1). Besonders häufig erscheint die Lucifera auf Münzen der Faustina und andrer Augusten.

Der Altar mit dem Tanz der Horen daran ist beigefügt worden um die periodische Wiederkehr der Feste anzudeuten, wie Pindar von den Horen gesandt einen Festsieger besingt (Ol. 4, 2). Die eine der Horen hält eine Granatblüte; was beide andre, ist nicht wohl zu unterscheiden. In einem Vasenbild in rohen schwarzen Figuren steht Apollon Kitharodos zwischen zwei weiblichen Figuren, die beide eine Blume wie Lilie oder Granatblüte gegen das Gesicht führen und vermuthlich auch Horen sind, wie auch Millingen bemerkt, der die Vase zeichnen liess (V. de Sir Coghil pl. 37), zwei Horen wie am Amykläischen Thron. In einer Inschrift von Tenos wird Apollon Horomedon genannt (C. I. n. 2342). Drei Horen, geflügelt, sind auch an dem schönen Delphischen

Dreifuss, welchen Herakles und Apollon festhalten, in den Ant. opere di plastica von Campana tav. 20.

Das aufgestellte Bild nennt Visconti unbestimmt Statue eines Gottes oder eines Heros, Zoega des Apollon Agyieus, weil sie auf dem Weg stehe vor der den Tempel umgebenden Mauer; auch die Säule ohne Bild sey ein Symbol des Agyieus, wiewohl die Figur auch bei diesem Exemplar ehmals wohl nicht gefehlt habe. Das Bild hält in allen Wiederholungen in der rechten Hand eine Patera. Eben so, nackt und stehend, eine Patera in der Rechten, den linken Ellbogen aber auf eine Säule gestützt, erscheint der Gott auf einer Delphischen Münze bei Mionnet. T. 2 p. 97, nicht selten mit der Patera in der Rechten, Laute, Bogen, Hasta u. s. w. in der andern Hand auf Griechischen und Römischen Münzen. Die Vermuthung dass am Eingang des Tempelbezirks ein Agyieus aufgestellt gewesen sey, hat etwas Einschmeichelndes. Indessen richtet auf dem Eingangs genannten Marmor der den Päan singende Apollon nach diesem Apollobilde den Blick und man muss daher denken, der Päan des Wettgesangs sey regelmässig vor einer Bildsäule des Pythischen Apollon angestimmt worden. Sehr angemessen wird diese beibehalten auch wo der Gesang schon geendet hatte, nicht unschicklich auch insofern als der Gott selbst vorgestellt ist; denn sie dient zur Bezeichnung des Orts und des Gebrauchs, der ja im Allgemeinen auf ihn übergetragen ist. Zoega meinte, in jenem Relief welches auch er nicht als Wettgesang von dem Wettsieg auf den andern absonderte, zeige dieser Agyieus an dass der Tempel zu verstehn sey. So wäre es zufällig und nichtig dass der singende Apollo sich so bestimmt nach ihm hinwendet. Im Musée Napol. T. 4, 8 wird erklärt, der Koryphäe singe dem Apollon sein Danklied für die Siege.

Da denn die Darstellung des Pythischen Wettgesangs, welcher so unzweideutig und klar als man nur wünschen kann ausgedrückt ist, sogar das Götterbild dem Gott selbst gegenüber um der Treue oder Vollständigkeit des Bildes

willen [6]) aufnimmt, so kann es auch nicht auffallen dass die silberne Preistrinkschale ebenfalls auf den Gott übergetragen ist. Dieser Preis steht thatsächlich fest, konnte nicht anders seyn als ein allbekannter beliebter Gegenstand, der Künstler konnte nicht verhüten noch verhindern dass man ihn in der Hand des göttlichen Kitharöden eben so gut erkannte als in der eines Sterblichen. Müller lässt mit Rücksicht auf meine, wie oben bemerkt (Not. 5), schon früher bekannte Erklärung den Apollon als Pythischen Kitharsinger nach dem Siege libiren (Archäol. §. 96, 23. Alte Denkm. Th. 1 Taf. 13, 47) und giebt also die Preiskylix auf. Diess scheint mir nicht folgerecht, wenn gleich nach einem Siege das Libiren vor dem Trinken mehr bedeutet als im gemeinen Leben, wo das Trinken zur Hauptsache, die Libation zur Form wird. Aber auch die von Müller, so wie von Andern [7]) ausgedrückte Ansicht, dass diese Reliefe Anatheme musischer Kampfsieger seyen, zu Ehren oder zur Feier eines im musikalischen Wettkampf errungenen Siegs, indem unter Apollons Gestalt ein siegreicher Kitharsänger verherrlicht werde, ist wenigstens sehr unsicher: und ich habe, indem ich selbst, um von Viscontis Erklärung doch etwas aufzunehmen, sie veranlasste, zugleich sie bezweifelt, wenn nicht widerlegt [8]). Man bedarf dieser Annahme nicht und jede überflüssige Voraussetzung ist bedenklich. Das Kitharödenthum ist bei Apollon eine so grosse Sache dass es ihm allein zu Ehren dargestellt zu werden verdiente. Ohne Nike wäre es unvollständig gewesen. Den Kitharöden Apollon mit ihr sehn wir an Vasen und an Friesen von gebrannter Erde gewiss ohne Bezug auf andre Kitharöden. Davon ist allerdings noch der Sieg an den Pythien in Delphi zu unterscheiden, der uns siebenmal

6) Dennoch kann man hier eigentlich nicht von Apollon in doppelter Person reden und die Meinung dass Apollon nicht vor seinem eignen Bilde singen könnte, ist ein schwacher Grund zur Stütze der Viscontischen Erklärung. Das Bild ist *ἐπὶ κίονος ἄγαλμα ἀρχαῖον* wie b. Paus. II, 17, 5.

7) R. Rochette Lettres archéol. I p. 159.

8) Annali d. inst. archeol. 1833 V p. 147 s.

oder achtmal wiederholt vorliegt. Aber so wie manche Städte wo Pythien gefeiert wurden, den Apollon Kitharodos auf ihre Münzen setzten [9]), so kann auch die Composition der Reliefe als blosse Darstellung des Apollon Kitharodos mit Bezug auf die ihm als solchem zuerst und vornehmlich geweihten Pythien, des Apollon im Glanze seines Festes gar wohl gedacht werden. Es ist nicht nöthig einen uns unbekannten Mythus, einen von Apollon besiegten Gegner, der nur ein Gott seyn könnte (wie Marsyas), vorauszusetzen, so wenig als wir diess bei der einfachen Darstellung der Vasen und der Friese thun: der Sieg ist unzertrennlich von dem göttlichen Kitharöden, wie von Zeus, von Athene, denen ebenfalls Nike so oft und auf manigfache Art zugesellt wird. Wir dürfen uns nur die Einführung des Festpäans, die Stiftung des Wettgesangs durch Vorgang des Gotts denken, das Werk des alten Künstlers geht vollkommen in diesem Gedanken auf. Dieser Gegenstand aber ist ein so grosser und würdiger dass dadurch die häufigen Copieen des Werks sich eben so einfach erklären als die des Dreifussraubs, die Niemand für Anatheme einer bestimmten Klasse hält. Die besondre Schönheit der Vorstellung kommt hinzu diese Wiederholungen eines beliebten Originals aus der Zeit vor Phidias zu erklären, die wir daher auch auf ein Puteal übergetragen sehn, mit Weglassung dessen was an diesem der Flächenraum nicht zuliess. Cicero liess ähnliche Basreliefe, Minerva, Mercur, Hercules Musagetes betreffend im Atrium seines Tusculanum in der Wand einziehen. Gewiss gaben auch die Musen, Apollo zu solchen Wandverzierungen, z. B. in Studierzimmern, viele Compositionen her: und zu den schönsten würde Apollon als Stifter der musischen Pythien gehört haben. Uebrigens ist meines Wissens nicht bekannt, sondern es ist nur Vermuthung dass Sieger in Wettspielen, statt des Preises selbst, wie die Choragen in Athen, Ana-

9) Rasche I p. 984 s. Supplem. I p. 921, z. B. Actium auf Münzen der gens Antistia und des Augustus, Eckh. D. N. VI p. 107.

theme und insbesondre ein Relief mit bezüglicher Composition dargebracht und sich selbst dadurch ein Denkmal gestiftet hätten. Unter so vielen Reliefen sehn wir Inschriften: auf keiner der hier besprochnen hat sich eine Spur davon gefunden.

An einem dreiseitigen Candelaberfuss in Pompeji, abgebildet in den Mon. d. I. a. 4, 42 (Annali 19, 285 — 293) ist auf der einen Seite Apollon Kitharodos, zwischen Nike, die über einem brennenden, durch einen Lorberzweig als Apollinisch bezeichneten Altar in eine Schale Libation ausgiesst, und einer Alten, die über einem gleichfalls brennenden Altar eine Opfergabe hält, auf den beiden andern Seiten. Die Nike ist geflügelt und dabei kurz aufgeschürzt und auftretend ganz wie die bekannten Hierodulen. Diess scheint eine willkürliche, nur für das Auge, aus Wohlgefallen an der leichten Hierodulentracht beliebte Vermischung, und eben so scheint es nur für das Auge berechnet dass die drei Figuren hinter einander nach derselben Seite gestellt sind, da Nike, wenn es auf Sinn und Bedeutung abgesehn wäre, dem Apollon zugekehrt seyn müsste, der die Rechte ausstreckt wie um die gefüllte Schale nach der Libation zu empfangen. Da diese Umstände eine eher ornamentale als bedeutsame und sinngetreue Darstellung verrathen, so befremdet weniger die dritte Figur, die ein Seitenstück zu der Nike abgiebt ohne zu der allbekannten Vorstellung des Apollon Kitharodos mit der Nike in einem innerlich sinnvollen oder schicklichen Verhältniss zu stehn. Der Altar ist ländlich aus Feldsteinen zusammengesetzt, die Frucht auf der Opferschüssel scheint ein Pinienapfel zu seyn, das Bacchische schliesst sich oft und viel dem Apollinischen an, der siegende Kitharodos ist auch allen Verehrern des Dionysos nah, die Figur der opfernden Alten ist eine schon bekannte und durch nichts als eine Göttin oder eine allegorische Person gekennzeichnet: seltsam

ist menschliche Verehrung mit der Libation der Nike verbunden. Der Fundort des Marmors ist zu berücksichtigen und in diesen späten Werken mag es oft vergeblich seyn bestimmteren Bezügen des Cultus oder des Mythus nachzuforschen, weil die unendlich ausgebreitete Thätigkeit der Künstler nach Abwechslung und Neuheit, wenigstens in beliebiger Zusammenstellung und Anordnung althergebrachter gottesdienstlicher Figuren zu streben sich nicht mehr enthielt. Indem der Verfertiger des Candelabers für seine dreiseitige Basis die gefälligen häufig als ein Paar gebildeten Figuren des Apollon Kitharodos und der Nike gebrauchen wollte, musste er sich eine dritte hinzusuchen und es hat ihm gefallen eine zweite Opfernde lieber zu wählen als etwa die Artemis, die bei dieser Scene in dem alten Vorbild und seinen Copieen mit der Leto verbunden ist und verbunden seyn musste.

Apollo Citharödus in Rom.

Taf. III, 4.

In Zoegas hinterlassenen Papieren findet sich ein Denkmal beschrieben welches er bei dem Padre Procuratore Generale von S. Callisto gesehn hatte und worüber er Folgendes sagt: „Ein kleines Rund aus gebrannter Erde, von der Grösse eines grossen Medaillons, mit erhobener Arbeit von der besten Manier. Ein Kitharöde, bekleidet wie der Apollon Musagetes des Pioclementinischen Museums mit Tunica talaris und langer Chlamys, auf dem Kopf, wie es scheint, eine Lorberkrone, die siebensaitige Laute aufgehängt vor sich, in der Rechten das Plektron, spielt und singt, dem genannten Standbild auch in der Bewegung ähnlich, das Gesicht erhoben. Diese Figur ist in der Mitte und ist um den Kopf höher als die vier Figuren welche sie umgeben. Diese sind vier Männer, bekleidet mit kurzem Mantel, zwei auf jeder Seite, alle auf den Lautner gerichtet, wie bewundernd und preisend seine Kunst. Hinter diesen gegen den Rand des Rundes sind auf jeder Seite zwei kleine sitzende Figuren, alle mit dem Mantel bekleidet, mit Aufmerksamkeit nach dem Kitharöden gekehrt und die Hände zum Beifall erhebend. Zur rechten Seite ist auf dem Grund ein Gebäude wie ein kleiner Thurm oder Portal, worauf Gefässe stehn und woran eine andre niedrigere Mauer sich anschliesst. Diess alles stellt, wie ich glaube, den Eingang zum Odeum vor. Oben ist geschrieben NICA. APOLLO. unten ist eine architektonische Verzierung wie eine Gesimsleiste (cimasa fregiata) wel-

che den beschriebenen Figuren zum Boden dient, und darunter ist: CERA. APOLLINIS. Von den zwei kleinen Figuren zur linken Hand scheint die am weitsten zurück ist weiblich; die andern sind Männer.“ So weit Zoega.

Auch Marini hat das Werkchen beschrieben, die Stelle ist in Prellers Regionen der Stadt Rom S. 156 f. abgeschrieben, und d'Agincourt liess es auf den Titel seines Recueil de fragmens de sculpt. ant. en terre cuite in der Grösse des Originals abbilden. Beide nennen den Pater di Costanza, Abt von S. Paul, als Besitzer, der von dem von Zoega genannten General-Procurator nicht verschieden seyn wird. Die Abbildung, die ich wiederholen liess, weicht in der Zahl der Saiten der Laute von Zoega ab und lässt die auf dem Porticus aufgestellten Gefässe nicht erkennen; dagegen möchte es ein Versehn Zoegas seyn dass er auch auf der linken Seite des Apollon nur zwei sitzende Zuhörer nennt statt dreier. Marini, der sonderbarerweise das kleine Rund ein Fragment nennt, glaubte den Circus Flaminius vorgestellt, worin die ludi Apollinares gehalten wurden: in der Annahme des Odeum aber trifft mit Zoega Preller zusammen.

Apollo Citharödus kann nicht anders als ein siegender gedacht werden: hier ist er als solcher dargestellt durch die beiden Inschriften. Denn NICA ist *νικᾷ*, es siegt Apollon, und CERA. APOLLINIS (wie Zoega und Marini schreiben, richtiger als APOLLINI in der Abbildung) ist *γέρα* Apollinis, indem C für Γ in späteren Inschriften nicht selten vorkommt. S. die Citate in Kopps Palaeographia Graeca P. 4 p. 418, so wie auch C für G (Letronne, Revue archéol. Ann. 3 T. 1 p. 346). Hesych. *γέρα, τὰ τίμια. γέραα, τιμαί, τίμια.* Sophokles *γέρα τάδ' οὖν τάφοισι δέξασθαι νέκυς.* Es muss in Rom üblich gewesen seyn solche Fremdwörter zu gebrauchen, etwa wie man unter uns im grossen Publicum bei ähnlichen Gelegenheiten häufig Französische hört. Griechisch mit Römischer Schrift und das Umgekehrte kommt bekanntlich in den späteren Inschriften nicht selten vor. Gewiss ist daher Marinis Emendation CRIPTA für CERA ver-

fehlt, nicht minder die von O. Jahn Archäol. Beitr. S. 210 CERTA, für certamen. Das NICA nimmt Marini und mit ihm O. Jahn für die Acclamation, die eben so wie VINCAS häufig mit Aurigen und andern Wettkämpfern verbunden vorkommt, ohne zu bedenken dass ein solcher Zuruf, der als Zeichen der Gunst einer Parthei einen Aurigen ehrt, den Apollo sehr erniedrigen würde. An einer schwarzen Vase in Neapel ohne Figuren (Neapels Ant. Bildw. von Gerhard und Panofka S. 350 N. 99, bei Dubois Maisonneuve pl. 50) ist auf einem rothen Streifen gross geschrieben NIKA HPAKΛEΣ, gewiss auch nicht als aufmunternder Zuruf sondern als Prädicat. Eben so KAΛOΣNIKON, *καλὸς νικῶν* an einer Panathenäischen Vase in Lucian Bonapartes Muséum Etrusque p. 35.

Dass die Composition spät und Römisch sey, beweist nicht die Art der Beischrift allein: sondern Römisch ist es auch dass überhaupt durch eine Inschrift die eine Tänia oder Kranz reichende oder dem Apollon in die Trinkschale eingiessende Nike ersetzt ist und dass bewundernde Zuhörer hinzugesetzt sind um dem phantasielosen Beschauer anzudeuten wie bewundernswerth und begeistert der Gott singe und spiele. Durch diese Foderung empirischer Vollständigkeit bei Darstellung eines spielenden Kitharöden wird die Unschicklichkeit herbeigeführt dass ein Gott Sterbliche zu Zuhörern hat, was der Grieche nicht anzunehmen brauchte wenn er den siegenden Kitharöden in dem Gott ein Urbild aufstellte. Indessen ist ausser dem Bilde des Apollon Kitharodos der Gedanke überhaupt, Apollinische Spiele durch den siegenden Gott anzudeuten, von den Griechen entlehnt. Und vielleicht sind auch die über dem Portal aufgestellten Gefässe, welche Zoega bezeugt, aus Athenischem Gebrauch nach Rom übergegangen. Welche Berühmtheit und Verbreitung die Preisgefässe der Panathenäen erlangt haben, ist allbekannt durch die unzähligen dahin gehörigen bemalten Amphoren, welche seit der im Jahr 1813 von Herrn Burgon zu Athen nah bei dem Thor Hippades aus einem Grab

hervorgezogenen, der ältesten und weit der merkwürdigsten von allen, in Etrurien, in Nola, Kyrene und andern Orten zum Vorschein gekommen sind. Die Sieger in jenen Spielen erhielten als Preis Oel von den heiligen Oelbäumen in einem irdnen Gefäss, κέραμον ἐλαίου[1]), denn auf seine Töpferwaare, einen grossen Ausfuhrartikel, und sein Oel hatte Athen gleich Ursache stolz zu seyn. Dass diese Preisgefässe bemalt waren, bezeugt auch Pindar[2]). Bei ihm erhält eines ein Ringer, und derselbe ächt Attische Preis galt ohne Zweifel für alle Kampfarten gleich: ein Korinther gewinnt ihn im Pentathlon (πέντ' ἐπ' ἀέθλοις ἐξῆς ἀμφιφορεῖς ἐλαίου) nach einem Epigramm des Simonides (Anthol. Pal. 13, 19, Simon. Carm. ed. Schneidewin p. 204); an der Burgonschen Vase ist ein Wagenrennen gemalt, auch an andern und eben so Renner zu Ross, Läufer, Faustkämpfer und andre[3]). Kitharödenkämpfe waren an den Panathenäen nach Olymp. 84 von Perikles eingeführt worden, wie Plutarch meldet (Pericl. 13). Auch an einer der panathenäischen Vasen von Vulci mit der Athene zwischen zwei Säulen ist auf der Rückseite ein Kitharöde gemalt[4]). An einer andern in Athen gefundnen in Stackelbergs Gräbern Taf. 20 von trefflicher Zeichnung ist der alte Typus beseitigt: die Preisamphora steht

---

1) Schol. Aristoph. Nub. 1005.

2) Nem. X, 35 γαίᾳ δὲ καυθείσᾳ πυρὶ καρπὸς ἐλαίας — ἐν ἀγγέων ἕρκεσιν παμποικίλοις.

3) Mon. de Inst. archeol. I, 21. 22. Annali II p. 216.

4) Annali l. c. p. 222 n. 2. An einer Vase mit rothen Figuren bei Passeri II, 181 steht zwischen den zwei Säulen mit Hähnen darauf lautenspielend, lorberbekränzt ein Kitharöde, von einem Hündchen begleitet (als ein Wandernder?) wie ein andrer an einer Vase von Adria (Bullett. 1834 p. 138 n. 6), umgeben von zwei gleichfalls bekränzten Frauen, wovon die eine ein Instrument ungefähr von der Gestalt einer Arabischen 7, schwerlich ein musikalisches hält. Auf der andern Seite hält ein Jüngling ein Pferd, ebenfalls zwischen den zwei Säulen mit Streithähnen darauf. Man sieht deutlich wie dieser ziemlich späte Maler den Gegenstand frei behandelt und das Charakteristische vernachlässigt hat.

auf dem Boden, ein schöner junger Kitharöde stimmt mit Begeisterung seinen Gesang an und ihm gegenüber steht statt eines Rhabduchen (nach Stackelberg) Themis mit einem Stab in der Hand, sie die bei Pindar die dem Verdienste gebührenden Kränze flechte (N. 9, 52 *θεμιπλέκτοις ἅμα Λατοΐδα στεφάνοις*), mit grossen Flügeln, wie Mesomedes sie ihr beilegt. An derselben und an einer andern [5]) sind anstatt der gewöhnlichen zwei Streithähne, Sinnbildern des Kampfs, zwei Vasen aufgestellt als Sinnbilder des Siegs. Hierauf bezieht Böckh in einem Programm (Herbst 1831 p. 9) das von dem Scholiasten des Pindar zu der oben erwähnten Stelle angeführte Distichon des Kallimachos, fr. 122):

Καὶ παρ' Ἀθηναίοις γὰρ ἐπὶ στέγος ἱερὸν ἧνται
κάλπιδες, οὐ κόσμου σύμβολον, ἀλλὰ πάλης.

Doch kann das einen eingeschlossenen Raum nur anzeigende Säulenpaar nicht füglich *στέγος ἱερὸν* genannt werden; sondern wir müssen uns irgend ein Gebäude in Athen denken, auf dessen Dach siegende Ringer und andre Kämpfer, denn Kallimachus wird die eine Art statt aller genannt haben, ihr Preisgefäss der Athene zum Dank aufstellten wie die Choregen der kyklischen Chöre ihren Preisdreifuss im Pythion weihten. Und da die Kitharödenkämpfe der Panathenäen wahrscheinlich im Odeum abgehalten wurden, so dürfte in diesem oder irgend einem Theil desselben, einer Halle, einem Vorbau jenes *στέγος ἱερὸν* zu vermuthen seyn. Diese Weihung hinderte nicht in einem oder mehreren andern Exemplaren das Siegeszeichen bei sich zu bewahren und mit in das Grab zu nehmen. Bröndsted in seiner Abhandlung über die Burgonsche Vase (Transact. of the soc. of litter. II, 1 p. 118 not. 36) und schon Wilkins (Atheniensia p. 112 s.) vermuthet unter *στέγος ἱερὸν* den Parthenon, unter der Voraussetzung dass an diesem die Akroterien der Giebelfelder gleich denen am Olympischen Tempel des Zeus (Pausan. 5, 10, 2) mit Vasen geschmückt gewesen seyen.

---

5) Das. p. 224 N. 61.

Es liesse sich hierfür anführen dass die Amphora (nebst der Eule) auf einer Athenischen Tetradrachme und hier und da auf dem Schilde der Göttin auch nicht ein leerer Schmuck ist, sondern sich auf die Panathenäen bezieht. Doch kann ich die sonsther nicht zu begründende Annahme über die Akroterien des Parthenon keineswegs billigen: Kallimachus spricht nach dem Zusammenhang worin die Stelle angeführt wird, von wirklichen Amphoren die als Denkmal des Siegs dienten. So versteht auch Millingen (Anc. uned. mon. p. 7), ohne auf *στέγος ἱερὸν* Rücksicht zu nehmen.

Jedenfalls scheinen die auf dem Eingang eines Odeums aufgestellten Vasen eine bedeutsame Verzierung abzugeben, die wir von der alltäglichen Aufstellung von gemalten Gefässen in Wohnzimmern zu unterscheiden haben.

Artemis und Nike.

Das von Winckelmann (Mon. ined. 23), aber ohne irgend annehmbare Erklärung edirte Basrelief stellt die Nike vor, in die hingehaltene Trinkschale eingiessend der Artemis, wie dort dem Apollon. Nike, die vor einer Bogenöffnung und einem Pfeiler steht, ist in Gestalt und Styl vollkommen ähnlich der auf jenen Kitharödenreliefen. Artemis aber ist nicht im hieratischen Style, übrigens bezeichnet durch Fackel und Hund. Visconti nennt diess Relief, das mit den andern aus Villa Albani nach Paris gekommen ist [1]), in dem Katalog des Pariser Museums (N. 300) eben so wie diese choragisch, ohne sich auf Erklärung einzulassen. Graf Clarac (T. 2 p. 315), um sich ein choragisches Weihgeschenk an Diana zu erklären, denkt sich unter ihr die Hesiodische Hekate, die nach ihrer allumfassenden Natur auch Verleiherin des Siegs in allen Kämpfen ist. Aber wie viel liegt zwischen der Orphischen Theologie dieser Hekate in der Theogonie und einem Bilde das in einer bestimmten Beziehung der Tochter der Leto zu ihrem Bruder als Kitharöden zu stehen scheint! Ist diese Bezüglichkeit gegründet, so muss die siegende Göttin auf musikalische Spiele irgend eines ihrer Feste sich beziehen oder doch auf eine irgendwo gefeierte singende Artemis. Nun verehrten in der That alle Arkader die Artemis Hymnia, deren Priester und Priesterin

1) Daher gestochen Mus. Napol. IV, 12, Musée du Louvre pl. CXXII, 62, Mus. des Ant. III pl. XXVI, 3, auch in der neuesten Pariser Ausgabe von Winckelmanns Kunstgesch. T. III p. 94.

einen strengen Dienst hatten, wie Pausanias meldet (8, 5, 8. 13, 1). Im Homerischen Hymnus auf Apollon, wo der Gott die Laute spielt, die Musen singen, die Chariten, die Horen und Harmonia, Hebe, Aphrodite tanzen, wird hinzugesetzt (197) dass Artemis mitsingt (μεταμέλπεται), Ares und Hermes lustig sind (παίζουσι). Diese Artemis des Gesangs finden wir an einer Vase in Palermo, bei Gerhard Ant. Bildw. Taf. 59 und Inghirami Vasi fitt. T. 3 tav. 255. 256, mit der Hochzeit des Dionysos in der Mitte[2]), rechts Apollon mit Artemis und einigen andern Figuren, ihm gegenüber links seine Schwester nochmals hier bezeichnet durch ein Reh und mit dem Namen ΧΡΥΣΗ ΦΙΛΟΜΗΛΗ, welcher eine ungeflügelte Person einen Kranz reicht. Diese darf als die Siegesgöttin betrachtet werden: ungeflügelt kommt NIKA auch auf einer Münze der Sirenenstadt Terina und sonst vor. Da ein Liebespaar gefeiert wird, so ist Artemis, die mit ihrem Bruder als Hochzeitsgott auf Vasen oft genug verbunden erscheint, hier zugleich als Sängerin eines Hochzeitslieds zu denken. Denn nur darauf lässt sich doch die nicht zweifelhafte Bedeutung des Beinamens Φιλομήλη, Liederfreundin[3]) beziehen. Auf einer Vase in Neapel in Panofkas Vasi di premio tav. 5 (mit Bacchischer Rückseite) sehen wir eine Lautenspielerin der eine ungeflügelte Figur, einen Zweig in der Hand, dennoch vielleicht Nike, in die Schale eingiesst; zwischen beiden, wie an dem S. 41 beschriebenen Puteal Spada, ein Altar mit der Flamme. Artemis ist hier nicht bezeichnet; aber auch eine Sterbliche nicht gerade wahrscheinlich. Es könnte Parthenope vorgestellt seyn, die von Statius Eumelis genannt wird, d. i. des Eumelos oder Gesanges Tochter, wie sonst auch Sirene heisst, oder Terina oder eine andre Stadt welche musikalische Spiele

2) Was Cavedoni im Bullett. Napol. 1845 p. 63 über einige Figuren dieses Gemäldes bemerkt, ist in der Zeichnung nicht begründet und an sich höchst unwahrscheinlich.

3) Der epische Cyclus I S. 275.

hatte. So hängt über der Nikopolis auf einer Vase bei Inghirami Mus. Etr. Vasi tav. 7 — 9 mit den Spielen von Actium der Siegeskranz.

Dass die Artemis des Marmors Hymnia sey, dass sie gesungen habe, ist zwar nicht ausgedrückt: aber es liess sich auch in Verbindung mit der Nike nicht andeuten, zumal da es eine besondre bestimmte Stellung für den Gesang nicht giebt. Die Kithara war ausgeschlossen, denn als Kitharödin ist Artemis nicht bekannt, der Text in der Hand (wie am Parthenonsfries) schickte sich für die Göttin nicht, der Vasenmaler hat durch einen geschriebenen Beinamen ausgeholfen. Indessen kann Nike sich weder auf die Fackel noch auf die Jagd beziehen: darum ist Wahrscheinlichkeit für Hymnia.

Dagegen entsteht ein andrer Zweifel durch die Ueberbleibsel einer Figur hinter der Artemis, mit der vielleicht gar noch eine andre verbunden war oder mehrere, wenn nicht etwa von dem Pfeiler der hinter dieser zerstörten Figur die Scene abschliesst, auf der Platte etwas erhalten und er also als ächt anzusehn ist. Die Figur ist zum Bacchus ohne alle Berechtigung durch den Ergänzer gemacht worden. In Zoegas Papieren finden sich folgende Worte: „Ich bin nicht recht gewiss, dass der angebliche Bacchus eine männliche Figur ist. Von seinem Körper ist nichts übrig geblieber als die Beine und die Füsse, welche in Bewegung sind wie um sich den andern Figuren zu nähern; ja es ist ausser den im Stich angedeuteten Theilen das ganze rechte Bein und das linke Knie neu. Diese nackten Beine scheinen von einem Mann und als solcher ist die Figur ergänzt und eine Art von Bacchus daraus gemacht worden. Bemerkenswerth ist die Beziehung zwischen diesem Basrelief und der Vergötterung des Hercules. Aber vielleicht könnte es etwas auf Hippolyt sich Beziehendes seyn.“ Das Letzte ist mir ganz unwahrscheinlich.

Artemis mit Böcken*).

Taf. III, 5.

Ueber die Bedeutung der Böcke welche auf dem vergoldet silbernen Medaillon von Herculanum (von 3 Zoll Durchmesser) in den Monumenten des archäologischen Instituts Taf. 14 a (Annai 2, 176 — 182) neben der Artemis angebracht sind, dürften die Meinungen sich trennen. Wäre die Benennung Diane Eginea sicher, so hätten wir unerwartet das Bild einer sehr alterthümlichen Göttin entdeckt, welche in Aegina Aphäa, in Kreta Britomartis, auch Diktynna genannt wurde. In der Stelle des Pausanias (3, 14, 2) worauf der Erklärer, Herr de Witte, sich bezieht, ist für *Αιγειvέας*, was die Ausgabe von Bekker nicht beibehalten sollte, nach dem Cod. Mosqu. und mit Sylburg, Clavier, Siebelis zu schreiben *Αἰγιναίας* (*ει* für *ι* und *ε* für *αι* gehört zu den gemeinsten Schreibfehlern). Ausserdem ist, wie ich nicht zweifle, eine Parenthese anzunehmen, deren in diesem Schriftsteller noch manche versteckt sind, und daher so zu schreiben: *θεῶν δὲ ἱερὰ Ποσειδῶνός ἐστιν Ἱπποκουρίου καὶ Ἀρτέμιδος Αἰγιναίας (ἐπανελθοῦσι δὲ ὀπίσω πρὸς τὴν λέσχην ἐστὶν Ἀρτέμιδος Ἰσσώρας ἱερόν)· ἐπονομάζουσι δὲ αὐτὴν καὶ Λιμναίαν, οὖσαν οὐκ Ἄρτεμιν, Βριτόμαρτιν δὲ τὴν Κρητῶν. τὰ δὲ ἐς αὐτὴν ὁ Αἰγιναῖος ἔχει μοι λόγος.* Von der Göttin von Aegina hatte Pausanias bei Aegina gesprochen (2, 30, 3) [1]), nicht von der Issora, welche

*) Bullet. d. Inst. archeolog. 1831 p. 187. Das Medaillon befindet sich jetzt in Paris im Münzcabinet der Bibliothek, s. Revue archéol. VI p. 342.

1) In Tegea Artemis Limnatis, aus Ebenholz; *τρόπος δὲ τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος καλούμενος ὑπὸ Ἑλλήνων.* Paus. VIII, 53, 5 (also

dort unbekannt war; auch gehört wohl eine Limnäa eher neben den Poseidon als Issora oder Issoria, wie Pausanias nachher in Teuthrone (3, 25, 3) und Andere sie nennen [2]).

Dass nun die Böcke neben der Artemis (welche bei der Limnäa niemals erwähnt werden) die Böcke der Wogen, d. i. die Sturmwellen, und hiernächst die Limnäa von Aegina bedeuten sollten, kann ich mich nicht überzeugen, obgleich sonst diese Art von Symbolik den Alten nicht fremd ist. Bei einem Gegenstande der in der Kunst so oft angedeutet wird als das Wasser, müsste man, um ein neues ganz allgemeines und bei jeder Gottheit beliebig anzuwendendes Symbol anzunehmen, ein bestimmteres Beispiel nachweisen als das vorliegende abgeben kann. Einerseits wissen wir von der Gestaltung der Aphäa Limnäa zu wenig: andererseits sind mit der Artemis anderer Orte die Böcke in der eigentlichen Bedeutung nicht unverträglich. Denn wenn man nach Pausanias (7, 26, 2. 4) in Aegira sagte, wo die Ziege niedergefallen, da sey der Tempel der Artemis Agrotera errichtet worden, so ist klar dass man dort die Agrotera nicht,

---

Aphäa-Britomartis). Bei Antikyra Artemis Diktynnäa aus schwarzem Marmor; *τῷ δὲ ἀγάλματι ἐργασία ἐστὶν Αἰγιναία, καὶ μέλανος τοῦ λίθου πεποίηται* Paus. X, 36, 3. Auch in Lakonien Artemis Diktynna, in Sparta, III, 12, 7, und am Meer auf einer Anhöhe III, 24, 6, und Limnatis bei Epidauros III, 23, 6; und an der Messenischen Grenze III, 2, 6 cf. IV, 4, 2. 31, 3. Derselben altes Bild in Paträ sollte aus Mesoa oder Sparta eingeführt seyn VII, 20, 4; in einem Tempel der Artemis Limnäa in Sikyon war das Bild verschwunden, II, 7, 6. Böcke sind dabei nirgend erwähnt; wohl aber geben die beiden ersten Stellen doch einigen Begriff der wirklichen Artemis Aeginäa, womit die Glosse des Hesychius *Αἰγεινητικὰ ἔργα, τοὺς συμβεβηκότας ἀνδρίαντας* zu verbinden ist.

2) *Ἰσώρα, Ἰσσώρα* von *ἶσος* und *ὥρα*, ist Beinamen der Göttin, die zeitengleiche, in gleichen Wechseln stetig laufende; von ihr hiess der Hügel worauf ihr Tempel stand, *Ἰσσώριον* (Plutarch. Agesil. 32. Steph. B.), nicht umgekehrt. Polyaen. Strateg. Agesil. 14 *λόφον Ἀρτέμιδος Ἰσσωρίας ἐγγὺς Πιτάνης*. Hesych. *Ἰσσωρία ἡ Ἄρτεμις καὶ ἑορτὴ καὶ τόπος ἐν Σπάρτῃ.*

wie anderwärts, auf die Thiere der Jagd, sondern auf Ziegen bezog. Die Kaphyaten verehrten ausser dem Poseidon die Artemis Knakalesia, letztere jährlich einmal auch auf einem Berge Knakalos, und dieser Name ist von *κνηκός*, Bock[3]), Artemis Knakeatis ist dieselbe[4]) und vielleicht auch Knagia in Lakonien[5]). Auch die Jägerin Britomartis treibt die Ziegen zur Weide[6]). War ja doch Apollon ebenfalls hier und da *Νόμιος*, *Μαλλόεις* (*μηλόεις*), *ἐπιμήλιος*, *ποίμνιος*, *ἀρνοκόμης*. Eine örtliche Artemis dieser Art glaube ich daher auf dem schönen Medaillon vorgestellt. Im Allgemeinen ist damit eines aus gebrannter Erde zu vergleichen, das mit andern ähnlichen in Gräbern gefunden worden und in Millingens Anc. uned. Monum. Marbl. pl. 20 abgebildet ist, der Kopf der Venus mit zwei Liebesgöttern zu den Seiten.

---

3) Paus. VIII, 23, 3. 4) Id. VIII, 53, 5. 5) Id. III, 18, 3
6) Virgil. Circ. 300.

Hekate und Eros von Greifen gezogen*).

Taf. III, 6.

Die Vorstellung die ich auf diese Weise bezeichne, ist in Ansehung ihres Inhalts einzig zu nennen, hinsichtlich der Kunst den seltnen und merkwürdigen beizuzählen. Die Figuren sind in gebrannter Erde von so flachem Relief dass man sich das Plättchen nothwendig auf einem Grunde befestigt denken muss, und in der Zeichnung wurden daher Schatten beigefügt, um diese Bestimmung anschaulich zu machen. Das Werkchen wurde von Baron Beugnot zu Aegina gekauft, wo es auch, wie ich annehmen darf, gefunden war und kam nach Neapel [wo ich es 1843 in der Sammlung des Duca di Sperlinga sah]. Auf den Flügeln des Greifs hat sich blaue Farbe vollkommen erhalten und Spuren von Grün sind deutlich auf dem Gewande der Göttin, so wie von Gelb an dem geflügelten Knaben. Hinsichtlich des alterthümlichen Styls sind diesem Werkchen am nächsten die zwei Stücke von einem ebenfalls bemalt gewesenen Fries von gebrannter Erde aus der Insel Melos in Millingens höchst schätzbaren Unedirten Denkmälern, jetzt im Brittischen Museum, das eine Perseus und Medusa, das andre Bellerophon und Chimära darstellend **). Reste von Farbe, und zwar blau und gelb finden sich auch an einem Bruchstück von

*) Annali d. Inst. archeol. 1830 II p. 65 — 81. Monum. I tav. XVIII b (wiederholt in Müllers A. Denkm. I Taf. XIV, 53).

**) Zwei andre Terracotten aus Griechenland, eine Skylla und eine Sphinx, vergleicht hinsichtlich des alten und strengen Styls de Witte im Bullet. 1831 p. 185 s.

gebrannter Erde mit Greif und Amazone unter den von d'Agincourt herausgegebenen Taf. 11, 1 und an vielen andern.

Die Göttin welche wir vor uns sehn, giebt sich im Allgemeinen unzweideutig als Artemis zu erkennen durch das Hirschkalb in ihrer rechten Hand, in Verbindung mit dem Greifengespann ihres Wagens. Das Hirschkalb kommt auf die gleiche Art vor an den Bildern des Didymäischen Apollon [1]; und der Greif gehört ganz eigentlich dem Pythischen und Delischen Apollon an, konnte also leicht auf Artemis ebenfalls übergetragen werden. Da indessen der Greif auch mit andern Göttern und namentlich mit der Nemesis verbunden wird, so scheint es nöthig um jeden Zweifel zu beseitigen, die Bedeutung und Anwendung dieses Fabelthiers bei den Künstlern und Dichtern zuvor im Umriss festzustellen.

Ursprünglich gehören die Greife als Hüter der Goldgruben zu der Sage von den Einäugigen die auf den hohen Rhipäen hausen und zu Ross die Greife bekämpfen [2]. Durch

---

1) Eckh. D. N. II p. 531 s. Specimens of anc. sculpt. pl. 12. Sonst steht das Thier vor dem Gott mit Pfeil und Bogen, der dessen Vorderlauf hält, wie auf der Stoschischen Gemme in der Auswahl von Schlichtegroll 1797 Taf. 45, der bei der falschen Erklärung Winckelmanns, Pierres gr. p. 83 n. 350 verbleibt. So war die Statue bei Pausanias X, 13, 3. *Μακεδόνες δὲ οἱ ἐν Δίῳ τὸν Ἀπόλλωνα, ὃς εἰλημμένος ἐστὶ τῆς ἐλάφου.*

2) [Völcker Mythische Geogr. S. 183 ff. von den Arimaspen und Greifen, lehrt dass die Greife weder anfänglich noch ausschliesslich den Arimaspen gesellt seyen. Das Letzte freilich gewiss]. Aeschylus Prom. 829 *μουνῶπα στρατὸν Ἀριμασπὸν ἱπποβάμονα.* Daher Greif und Ross feindlich: Virg. Ecl. VIII 27 *jungentur jam grypes equis.* [Wiewohl auch die Verschiedenartigkeit und ein Gespann in Widerspruch mit einander stehn, so scheint doch Feindseligkeit der Greife gegen die Pferde verstanden, wie Isidor XII, 2, 17 erklärt. Vasenbilder mit einem Weib zwischen Greif und Pferd, alle drei in Büstenform, werden unten (über Grabsteine mit Familienmahlen) berührt]. Ein Pferd und ein Greif, beide im Lauf an einer Vase bei Millin T. I pl. 40. Eine andre mythologisch unnatürliche Verbindung ist dass zwei Greife einen Hirsch zerfleischen, Tischbein IV, 55. Beides scheinen Scherze. Arimaspen zu Pferd im Kampf mit Greifen finden

Kolonieen in der Gegend des Borysthenes, des Pontos, des Taurischen Chersonnes, der Propontis gelangte diese Sage zu den Griechen, wie Müller, in Widerspruch mit der seltsamen Erklärung von Voss, sehr wohl gezeigt hat[3]. Er bemerkt dabei dass die besondre Zusammensetzung aus Löwe und Adler von andrer Seite her, von Persischen und Babylonischen Teppichen entlehnt seyn möge, und stimmt in dieser Hinsicht mit einer Vermuthung von Voss in dem Aufsatz über den Ursprung der Greife überein[4]. Uebrigens erwähnt schon Hesiodos unnatürlich zusammengesetzter Greife[5] und nach Herodot (4, 79) war auch die Burg des Skythischen Königs Skyles mit marmornen Greifen und Sphinxen, also ungefähr ähnlichen Gestalten umgeben: und Gebilde dieser Art haben im früheren Alterthum nicht leicht viel Umwandlung erfahren. Der Greif ist einfach aus den beiden stärksten Thieren der Luft und des Landes zusammengesetzt und dient ganz zum Bild eines furchtbaren Kampfs und des Zerfleischens. Der Rhipäen und der Issedonen gedenkt Alkman und jenseits dieser letzten der bekannten Völker setzte Ari-

wir auf Vasen b. d'Hancarville II, 56 (und hier ist der Arimasp zu Wagen), IV, 110. Tischbein III, 43 (58 der Par. Ausg.) vgl. Zannoni Illustr. di due urne Etr. p. 82 — 87. d'Agincourt Fragm. en terre cuite pl. XI, 3. Terracottas in the Brit. Mus. pl. 6. Winckelmann P. gr. de Stosch. III, 177 p. 351. Zoega Bassir. tav. 109. Auch ist an einer Marmorvase der K. Russischen Sammlung zu Sarskojezelo ein Arimasp gebildet welcher von zwei Greifen zerrissen wird. Die Künstler erlaubten sich nicht die Einäugigkeit der Arimaspen auszudrücken, so wenig wie bei den Kyklopen oder wie nur eine Brust bei den Amazonen: an der Tischbeinischen Vase aber soll sie vielleicht angedeutet seyn durch ein rundes Auge, welches neben und wieder unter dem Reiter angebracht ist. In der Stelle des Ennius p. 137 Hessel. aus Varro stellt Spengel in seiner Ausgabe p. 352 mit Recht *sedere* für *fodere* her. Apollon Daphnephoros von einem Hyperboreer in Arimaspentracht begleitet, Millin Mon. inéd. I, 46.

3) Dorer Th. I S. 275.

4) Jenaische Litteratur-Zeitung 1804.

5) Schol. Aesch. Prom. l. c. *περὶ ὧν Ἡσίοδος πρῶτος ἐτερατεύσατο.*

steas die fabelhafte Völkerschaft der Arimaspen[6]. Nach diesen aber, hinter den Rhipäen bis zum Okeanos hin hatten die Hyperboreer ihren Sitz, von denen, wie Herodot sagt, die Skythen nichts wussten, ein Volk Griechischer Dichtung.

Bis zu den Hyperboreern oder der nördlichen Erdgrenze wurde das Reich des Pythischen Apollon mit der Zwillingsschwester ausgedehnt, eben so wie man die altthrakische, nicht mit einem Apollon verbundene Artemis auf die Taurische Göttin bezog als jene Gegenden den Griechen bekannt geworden waren. Aus Alkäos, Pindar und den Tempelsagen von Delphi und Delos unmittelbar sehen wir, wie sehr dieser Zusammenhang Apollons mit den Hyperboreern als den ersten und frömmsten seiner Verehrer zu seiner Verherrlichung angewandt wurde; sie selbst und ihr Leben bildeten, wie es scheint, die Hymnendichter allmälig nach der Idee des Gottes aus, in welche Dichtung zugleich mancher besondre Zug aus dunkler Kunde eines fernen, aber sogar durch religiöse Verbindungen von Delos nach den Donaugegenden wichtig gewordnen Landes verwebt wurde. Demnach erklärt es sich hinlänglich, wie der Greif bloss als ein Thier des fabelhaften Nordens, das sonst an sich den Gott nichts angieng, eben so wie der nordische Schwan zur Bezeichnung des Hyperboreischen Apollon in Aufnahme kommen konnte.

So stellen denn die Monumente den Apollon dar reitend auf dem Greif[7]), eben so wie auf dem Schwan, oder fah-

---

6) Herod. IV, 13. 27. cf. III, 116. Pausan. I, 24, 6.

7) Laborde Vases du C. de Lamberg II, 26, Münzen von Troas, Eckh. D. N. II p. 482. [Vase aus Vulci bei dem Prinzen von Canino n. 1212 nach Gerhard im Rapporto p. 148, die in den Katalogen des Prinzen nicht beschrieben ist. Rothe Figuren und so auch in folgender Vorstellung. Apollon auf dem Greif reitend, welchem Artemis zu Fuss voranschreitet, kommt an vor einer thronenden Göttin, hinter welcher Hermes steht. Diess mit derselben Rückseite, drei Mantelfiguren, an einer Vase aus S. Agata de' Goti in der Berliner Sammlung N. 900 und an einer die im April 1825 in Girgenti aufgefunden und von Politi unter dem Titel Nemesi, Palermo 1826, mit fa-

rend mit Greifen[8]), die auch vorkommen an einem mit Apollons Geschoss und Laute belasteten Wagen[9]). An seinen Tempeln schmücken sie die Friese[10]), an seinen Statuen dienen sie wie der Rabe als Kennzeichen[11]), so auch mit andern Attributen oder allein um Geräthschaften und Orte desselben, auf Münzen vielleicht auch die Apollinischen Spiele zu bezeichnen[12]); daher sie denn auch selbst in den trivialsten Anmerkungen unter den Attributen des Apollon erwähnt werden[13]).

---

belhafter Erklärung herausgegeben wurde. Die eine gehörte zu der Sammlung Kellers der im August 1826 schon gestorben ist, die andre kam an den Staatssecretär della Favare in Sicilien, so dass also die Verschiedenheit beider Vasen nicht zweifelhaft ist. Die thronende Göttin wird sowohl von Levezow über die Kollersche Sammlung in Tölkens Berliner Kunstblatt 1828 S. 359 als von Gerhard in Berlins Ant. Bildw. S. 260 Leto genannt. Was Letzterer Strahlenkrone nennt, ist nach der Abbildung Politis eine Stephane mit drei Zacken. Für Leto aber kann ich die Göttin nicht halten, zu welcher als der Hauptperson unter den dreien Apollon wie von einem Spazierritte zurückkäme. Vielmehr scheint Themis noch ihren Thron einzunehmen und Apollon eben von den Hyperboreern her seinen Einzug in Delphi zu halten, worüber Hermes Erklärungen geben kann. Die Haltung des rechten Arms der Thronenden, wodurch Politi veranlasst wurde sie für Nemesis zu nehmen, passt auch für Themis, obwohl sie nicht nothwendig unter diesen Gesichtspunkt fällt, sondern auch dem Anstand und Putz angemessen ist].

8) Münzen von Aureliopolis in Lydien. Eckh. D. N. T. VII p. 396. Sidon. Carm. XXII, 66.

9) Pittur. d'Ercol. T. II tav. 59.

10) Jonian Antiqu. T. I ch. 3 pl. 7 — 10. Buonar. Medagl. p. 136. S. auch Mus. des Antiques T. III Ornemens pl. 12.

11) Mus. Napoléon par Filhol T. VIII pl. 566. Die Statue ist in Kassel.

12) Greif in Verbindung mit dem Dreifuss Mus. Napol. (durch Schweighäuser) T. IV pl. 13. S. besonders die Münzen z. B. von Teos und Abdera, Pantikapäon, der Kytorier und vieler andern Orte. Rasche Vol. II P. 1 p. 1551. 1553.

13) Porphyrius ap. Serv. in Virgil. Ecl. V, 65. VIII, 27. Sidon. Ep. VIII, 9.

Wenn wir auch den Bacchus an einem Vasengemälde in Begleitung von Satyrn und Mänaden von Greifen gezogen und den Greif bei Bacchischen Vorstellungen anspielend oder zur Verzierung nicht selten benutzt finden[14]), so hat diess allein darin seinen Grund dass der Dienst dieses Gottes sich in Delphi und weithin mit dem des Apollon vereinigt und vermischt hat, so dass sie Verrichtungen und Beziehungen unter einander tauschen, eine Thatsache die sich auf die manigfachste Weise und namentlich auch durch unzählige Bildwerke kund giebt.

Weniger deutlich ist es warum der Greif der Nemesis

---

14) Tempel der Athene Polias zu Priene Jonian Antiqu. I ch. 2 pl. 8. 9. Dubois Maisonneuve pl. 11. Früher bei Passeri. Die mystische Figur unter den Vasen von Tischbein III, 22 (8), welche Visconti Mus. Pioclem. T. V p. 20 von dem mannweiblichen Bacchus erklärt, wird von Greif und Tieger oder Luchs gezogen. [Kampf zwischen einem Tiger und zwei Greifen, Zahns Ornamente und Gem. aus Pompeji Taf. 50 vgl. 73. 76. Quadriga von zwei Greifen und zwei Panthern von Eros gelenkt. Neapels Ant. Bildw. I, 293 Vasengemälde]. An dem Borghesischen Sarkophag mit Dionysos und Lykurgos nehmen Greife die beiden Querseiten ein, der eine allein, bei dem andern ein Candelaber. Die auf phantastische Art kelternden Satyrn im Mus. Clement. V, 10 (Millin Gal. mythol. LV, 271) haben Greife zur Seite. An einem marmornen Wagen im Vatican sind sie gleichfalls bezüglich. Am Fries eines Cippus tränkt ein arabeskenartiger Genius einen Greif, Clarac Musée du Louvre pl. 195, 53 p. 283. An Friesen kommt nicht selten die Gruppe eines Greifs vor mit einem Jüngling der ihm zu trinken eingiesst, vermuthlich Wein, womit auch der Tieger getränkt wird. So bei Cavaceppi Raccolta T. III tav. 30, und an einem Bruchstück aus Villa Aldobrandini, in einer Sammlung die an Greifen reich ist, Etchings representing the best examples of ancient ornamental architecture by Ch. H. Tatham Lond. 1799: auch unter den Terracottas of the Brit. Mus. pl. VII, 2 und bei d'Agincourt pl. XI, 4. Aus diesem Bezug des Thiers auf Bacchus erklärt sich auch die Einmischung des Pantherartigen in dessen Gestalt. Pausanias VIII, 2, 3 hat gehört dass es gefleckte Greife gebe, den Panthern gleich, und öfters haben sie in den Bildern den Kopf aus Tieger und Ziegenbock zusammengesetzt. Mit Rücksicht auf Apollon hingegen geben ihnen Münzen von Abdera Hirschgeweih.

beigegeben worden ist, was übrigens schwerlich von früheren Denkmälern als aus den Kaiserzeiten bekannt ist. Die Bemerkung des Macrobius dass Nemesis die Sonne sey, ist zu flach um Eckheln beizustimmen, dass der Sonne wegen der Greif von Apollon auf Nemesis übergegangen sey [15]. Auf einer Münze von Smyrna mit Commodus ziehen Greife die beiden Göttinnen des dortigen Cults: der Greif der rächenden Nemesis setzt einen Fuss auf ein Rad auf Münzen nicht weniger Orte [16]. In dieser Verbindung scheint das Rad nicht ein Symbol schnellen Wechsels, wie es Mesomedes und Andre deuten, sondern vielmehr das aus der Strafe des Ixion und dem Attischen Gebrauch der Folter [17] bekannte peinliche Rad zu seyn. Schon Nonnos, indem er verschiedene Bedeutungen des Rades der Nemesis durcheinandermengt, flicht auch das Rad der Strafe ein, so wie er gleich darauf den Greif als Rachevogel bezeichnet [18]. Greif und Rad in dieser Bedeutung vereinigt geben ein Symbol von besonderem Nachdruck ab [19]. Zoega erinnert daran dass Nemesis Tochter des Okeanos sey und diesem der Greif nach Aeschylus im Prometheus angehöre (Abhandl. S. 46). Allein dort kann es nicht der Greif seyn auf welchem Oke-

---

15) Doctr. Num. II p. 552. [Vielleicht war der Uebergang von der Nemesis-Artemis, wie in Rhamnus, auf die Nemesis überhaupt. Schwenck im Rhein. Mus. 1842 I S. 634: „der Greif der Nemesis ist noch unerklärt"].

16) Auf einer von Side ist der Greif auf der einen, das Rad auf der andern Seite der Göttin. Auch Münzen von Smyrna mit beiden Nemesen oder mit Nemesis und Isis haben Greif und Rad (vgl. Eckh. II p. 548); auf denen von Attalia mit Nemesis ist der Greif allein. Eben so auf einer des Nero, welche die Nemesis als *ΟΠΙΣ* bezeichnet. Spanheim ad Callim. in Dian. 204 p. 318.

17) Aristoph. Plut. 876. Pac. 451. Lys. 846. Antiph. p. 615 Reisk. (*τροχισθεῖσα*).

18) XLVIII, 380 *δίκης ποινήτορι κύκλῳ*. 382 *ἀμφὶ δὲ αἰ πεπότητο παρὰ θρόνον ὄρνις ἀλάστωρ.*

19) Eckhel, welcher T. II p. 551 s. das Rad richtig beurtheilt, irrt T. VI p. 444 in Ansehung des Rades mit dem Greif.

anos reitet, obgleich der Scholiast es wiederholt behauptet und diesen auch Voss gegen Schütz vertheidigt (Myth. Br. 2, 130). Denn die Greife wohnen nach derselben Tragödie (782) an dem Fluss des Reichthums, also trennt sie der Dichter von den goldreichen Rhipäen nicht; Okeanos aber hielt sich (nach V. 404) sein Flügelthier im eignen Stalle, also daheim, in seinem Element. Es ist daher ein geflügeltes Ross zu denken, da diess Thier das Wasser bezeichnet.

Wo wir ausserdem den Greif noch antreffen, da hat er entweder eine für uns zweifelhafte Beziehung oder hat eine bestimmte Bedeutung nie gehabt, sondern nur zu einer gleichgültigen Verzierung gedient, wie vielleicht an manchen Sarkophagen. An dem Helm der Athene von Phidias [20]) kann er auf die in Attika angenommene Verbindung zwischen dieser Göttin und Apollon anspielen. Die Samier, welche nach Herodot (4, 152 cf. 79) einen grossen ehernen Krater mit Greifenköpfen rings umher besetzt als Zehnten von dem wunderbar grossen Gewinn den sie aus Tartessos gegen die 30. oder 37. Olympiade zurückgebracht hatten, weiheten, dachten wohl bloss an die Greife der Rhipäen die bei dem Golde hausen, und wollten durch sie die Fülle des eingeholten Reichthums ausdrücken wofür sie der Here eine reiche Gabe zollten. Die Greife auf Münzen von Abdera (bei Mionnet N. 368 — 71) gehen auf die Goldbergwerke des Landes. An Sonne und Feuer sollen die Greife zuweilen erinnern in Zeiten worin die Persönlichkeit des Apollon in einer unbestimmten Sonnenreligion untergegangen war [21]): und dahin deutet insbesondre der Candelaber zwischen zwei Greifen,

---

20) Pausan. I, 24, 6. So auch an der Pallasstatue bei Millingen Anc. uned. Mon. pl. 7 und auf Münzen Eckh. D. N. T. II p. 210.

21) Greife ziehn den Sonnenwagen Spanh. de usu et praest. num. 5 p. 270. Schon Ktesias giebt vermuthlich darum den Indischen Greifen flammende Augen, und Philostratus V. A. III, 48 lässt sie der Sonne geheiligt seyn. Epiphanius in den Anecd. Graec. Venet. 1817 p. 13 erzählt von zwei Greifen, wovon der eine die Strahlen der aufgehenden Sonne aufnehme, der andre sie zu ihrem Untergang begleite.

abwechselnd mit einer Laute [22]) oder einem Gefäss als Bacchischem Attribut. Oder sollten sie hier als Hüter des Heiligthums gelten? Niemals haben sie besondern Bezug auf Zeùs: wenn Aeschylus sie des Zeus Hunde nennt, so heissen bei Apollonius eben so die Harpyien [23]).

Endlich muss ich noch der Amazonen gedenken welche mit den Greifen kämpfen: ohne Zweifel ein bloss aus künstlerischen Motiven ersonnener Zusatz zu den Fabeln von den Eroberungszügen dieses streitbaren Geschlechts. Bei den Schrifstellern findet sich keine Spur von diesem schönen Abentheuer in den Rhipäen und auch die Künstler haben sich allein um die malerische Wirkung bekümmert ohne besondre Umstände irgend einer Art auszubilden und auf ihre Weise auszudrücken [24]). Gefällig ist der Einfall eines Steinschneiders einen Giganten und einen Greifen im Kampf am Eingang einer Höhle oder Goldgrube vorzustellen. Diesen Stein hat Voss in dem vorhin erwähnten Aufsatz bekannt gemacht.

Nach diesem allen kann als ausgemacht gelten dass der Greif von Anfang und hauptsächlich den Hyperboreisch-Pythischen Apollon angieng und also auch der Schwester desselben, die von ihm fast unzertrennlich ist und manche Attribute mit ihm gemeinschaftlich hat, beigelegt werden durfte. Artemis auf dem Greif war ein berühmtes Gemälde des Ko-

---

22) So am Fries des Didymäischen Tempels, an einem Aldobrandinischen, ferner bei Cavaceppi Raccolta T. III tav. 19. 37. 49, Clarac Musée du Louvre pl. 255 bis 285 und sonst. Auch sieht man einen Greif oder ein Paar eine Fackel fassend, z. B. an Panzern von Imperatoren.

23) Auf Münzen von Tarsos steht der Greif *ad pedes Genii:* er kommt ferner am Helm des Königs Perseus und bei Antinous vor.

24) Vasen von Tischbein II, 9 (26), Millin Monum. inédits II, 16 p. 129, welcher sonderbar genug statt der Amazonen weibliche Arimaspen in Amazonentracht annimmt; Dubois Maisonneuve pl. 75 (die beiden letzteren schon bei Passeri), Laborde II, 40, Inghiramî Mon. Etr. Vasi tav. 45 (aus d'Hancarville), Terracottas in the Brit. Mus. pl. VI, d'Agincourt pl. XI, 1. 2.

rinthers Kleanthes *). Aber die Göttin unsres Reliefs ist begleitet von einem geflügelten Knaben, welcher sich als zu ihr gehörig neben sie auf den Wagen zu stellen im Begriff ist: und dieser Knabe kann nichts Anders seyn als der geflügelte Cupido, welchen nach Cicero die älteste unter den Dianen verschiedener Culte, die Tochter des Jupiter und der Proserpina geboren hat [25]). Diese Diana ist also nicht die Schwester des Apollon, hat nicht in einem eingebildeten Hyperboreerlande eine gedichtete Heimath; sie ist vielmehr sehr wahrscheinlich eine Göttin von wirklicher Thrakischer Abkunft, die wir Hekate nennen können. Wir müssen uns daher vor Allem erinnern, wie geneigt die alte Theologie war Begriff und Eigenschaften gleichnamiger Gottheiten von verschiedener Herkunft zu verschmelzen, so dass in der Auflösung der so entstandenen Amalgame das Geheimniss mythologischer Forschung liegt. Auch an der Statue der Ephesischen Diana ist der Greif angebracht worden: und eben so finden wir die Pergäische Diana auf Münzen zwischen zwei Greifen aufgestellt. Auch zielen die Flechtwerke in Gestalt von Greifen nebst Bockhirschen, worin zu Sparta die Jungfrauen zum Tempel der Helena fuhren, auf die in eine Heroine übergegangene Mondgöttin [26]).

In Aegina, von wo das Denkmal herrührt, wurde nach Pausanias (2, 30, 2) Hekate von den Göttern am meisten verehrt und ihr eine, wie sie sagten, von Orpheus eingesetzte geheime Telete veranstaltet. Die Hesiodische Theogonie nennt die Hekate Tochter der Asterie und des Perses (411) und zwar als Eingeborene der Mutter (426. 448). Indessen wechseln in dieser Art von allegorisch-mythischer

---

*) Strab. VIII p. 345 b. Schwenck vermuthet im Rhein. Mus. 1842 I S. 633 dass Skylla an einer bei Perugia gefundnen Todtenkiste Greifenköpfe statt der Hundsköpfe habe weil sie als Tochter der Hekate aus den grossen Eöen bekannt ist (Schol. Apollon. IV, 825).

25) De Nat. Deor. III, 23. *Prima* (Diana) *Iovis et Proserpinae, quae pinnatum Cupidinem genuisse dicitur.*

26) Hesych. v. *Κάνναθρα.* Plutarch. Agesil. 19.

Theologie die Genealogieen zu häufig als dass wir berechtigt wären auf das Monument irgend eine anzuwenden. Sehr wichtig ist uns was die Theogonie ferner über die Hekate ausführlich berichtet, die sie auch *κουροτρόφος* nennt (450). Das Walten über die drei Reiche der Natur, Erde, Meer und Luft, welches der Dichter nachdrücklich verkündigt, deutet auch das Aeginische Täfelchen durch feine Symbolik an. Die Statue der Hekate zu Athen von Alkamenes aus drei verbundenen Bildern bezog sich vermuthlich ebenfalls auf dieses dreifache Reich[27]. Ihr Bild von Myron im Tempel zu Aegina selbst war, wie Pausanias erwähnt, nur in einfacher Gestalt. Unser Künstler aber hat die Dreiheit in den Greif gelegt, indem er diesem zu dem Körper des Landthiers und zu den Flügeln des Luftbewohners, um das dritte Naturgebiet anzudeuten, den Kopf eines Fisches gegeben hat. Vergeblich wird man sich nach einem andern Beispiel dieser Zusammensetzung umsehn, obgleich der auch zu dem Fischkopf passende Kamm über den Hals hin wenig verändert mit dem Adlerkopf verbunden vorkommt: und man wird nicht argwöhnen dass zufällige Spielerei an religiösen Bildnereien jener Zeit einigen Antheil haben könne. Vielmehr zeigen auch die Seegreife auf den Münzen von Velia[28], in Vergleichung mit Greif und Delphin neben einander auf einer von Panormus, dass der Fischkopf des Greifs nicht übersehn werden darf.

---

27) Auf einer Athenischen Münze bei Stuart T. II p. 37 ist nach der Erklärung des Herausgebers p. 46 ein Abbild dieser Statue. Diese Vermuthung scheint dadurch sich zu bestätigen dass nach Pausanias die Statue des Alkamenes bei dem Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin stand, was Siebelis mit Recht auf die Eigenschaft der Hekate in der Schlacht den Sieg zu verleihen — bei Hesiodus V. 432 — bezieht. Den Sieg sich zu versichern konnten die Athener nicht zu viel göttliche Mächte beschwören. Nun ist die Aufschrift der Münze *ΑΘΗΝΑΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ.*

28) Spanheim de usu et pr. n. p. 234. Rasche Lex. N. T. II P. 1 p. 1555.

Bei dem geflügelten Knaben werden Manche des Hymnus von Olen gedenken, nach welchem die Mutter des Eros Eileithyia hiess, *εὔλινος*, die wohlspinnende, als Göttin des Werdens oder, wie Pausanias erklärt, des Schicksals, älter als Kronos, welche von den Hyperboreern nach Delos gekommen war und der Leto bei der Geburt beigestanden und welche einen Tempel in Athen hatte [29]. Auch wird man vielleicht mit dieser zu den Hyperboreern versetzten Göttin den Hyperboreischen Greif zusammenhalten. Allein es ist nicht bekannt dass in Aegina Delische Heiligthümer gewesen seyen, da wir hingegen die Hekate dort in grösstem Ansehen finden und ausserdem unser Greif an die dreifache Welt der Hekate erinnert. Wahrscheinlicher ist daher dieser Eros von Hekate und Hermes, dem Sohn des Himmels und der Dia abzuleiten, welche wir als Paar kennen, obgleich von einer Frucht ihrer Verbindung sonst nichts vorkommt. Diese beiden wurden verehrt am Böbischen See [30] in Pheräs heerdenreichen Gefilden, wo auch Demeterdienst war, und in Samothrake. Dem die heilige Sage vom Hermes welche nach Herodot (2, 51) die Samothraker von den Pelasgern überkommen haben sollen, ist keine andre als die von dieser Verbindung. Dem Platon und Aristoteles waren keine Eltern von Eros bei Dichtern oder Andern bekannt geworden, sondern nur der Eros des Hesiodus und Parmenides [31]. Um die Theologie der Heiligthümer scheinen damals Philosophen und Dichter sich überhaupt nicht gar viel

---

29) Pausan. IX, 27, 2. VIII, 21, 2. I, 18, 5. Vgl. Herod. IV, 34. 35. In Elis wurde Eileithyia, genannt die Olympische, mit einem Sohn in Schlangengestalt, unter dem Beinamen Sosipolis, sehr heilig verehrt, nach Pausan. VI, 20, 2. 3. Die Legende versteckt diesen Zusammenhang um die unmittelbare Geburt des Drachen aus einer Göttin zu vermeiden.

30) Propert. II, 2, 11. Er unterdrückt die Rohheit des Ausdrucks in der alten Sage, wie sie bei Cicero N. D. III, 22 und Arnobius II, 14 noch vorliegt.

31) Platon. Sympos. p. 178. Aristot. Metaph. I, 4. Auch Hymnen auf Eros will Platon p. 177 nicht kennen.

mehr als wir etwa um Spitzfindigkeiten der Scholastiker bekümmert zu haben. Es befremdet daher nicht dass Platon und Aristoteles eine vielleicht nur an wenigen Orten unter den Frommen bekannte Genealogie des Ureros, die wir annehmen, nicht kennen; sie welche zugleich von der der angesehenen Olenschen Hymnen in Delos nichts wussten und eben so wenig von denen des Pamphos, des Orpheus, deren Hymnen nach Pausanias das Geschlecht der Lykomiden in Athen besass. Auch des Eros der Sappho als Sohnes des Himmels und der Aphrodite erinnerten sie sich nicht.

Dem Eros der aus dem Ei der Mutter Nacht hervorgegangen, giebt Aristophanes in den Vögeln goldne Flügel. Der Komiker wendet freilich die Orphische Fabel scherzhaft an um das Geschlecht der Vögel als das älteste unter den irdischen darzustellen: und er könnte allenfalls die Flügel aus sich hinzugethan haben, wie er auch der Nacht schwarze Schwingen beilegt. Indessen dient wenigstens unser Monument um die Behauptung des alten Erklärers dass es neu sey dem Eros Flügel zu geben[32], einigermassen zu beschränken.

Wenn unser Täfelchen von einem Fries herrühren sollte, so dürfte es mit einem Gefecht von Kentauren oder Amazonen verbunden gewesen seyn: eine Vermuthung auf welche die Friesstücke von Phigalia mit ihrem von Hirschen gezogenen Wagen der Letoiden wie von selbst hinführen. Indessen sind die beiden Säulen nicht zu übersehen vor welchen der Greifenwagen hält. Es scheinen diese einen Eingang zu bezeichnen, und zwar nicht den eines Gebäudes, weil dieses durch einen geringen Zusatz leicht selbst hätte angedeutet werden können; sondern eher den irgend eines ummauerten Bezirks. Von dem Tempel der Hekate in Ae-

---

32) Zu V. 575 *νεωτερικὸν τὸ τὴν Νίκην καὶ τὸν Ἔρωτα ἐπτερῶσθαι.* Die Fabel selbst V. 698. Die Orphiker nennen das Wesen das aus dem Ei hervorgeht mit goldnen Flügeln, Phanes und Erikepäos, Hermias in Phaedr. p. 137. Orph. Hymn. VI.

gina wissen wir dass er innerhalb eines Tempelhofs stand[33]): was hindert uns die Hekate uns vorzustellen wie sie aus ihrem Tempel hervorgehend ihren Wagen bestiegen hat um sich in Bewegung zu setzen? denn dass sie eben einsteigt, nicht zurückkehrt, ist sichtbar in der Stellung ihres Sohnes, welcher, mit der rechten Hand den Rand des Wagens fassend, im Begriff steht sich hinaufzuschwingen, indem er das linke Bein herumschwenken muss und sich dabei durch die in die Seite gesetzte Hand unterstützt. Diese Wäglein fassen eigentlich keine zwei Personen, daher musste der Künstler, wenn der Gegenstand eine Ausnahme erforderte, sich helfen wie er konnte und man sieht eben so an dem Gespann von Phigalia und an der Siegsvase womit Millingen die Sammlung des Sir Coghil eröffnet, wie an unserm Denkmal, wie geschickt sie das Missverhältniss des Raums dadurch zu verstecken suchten dass sie eine augenblickliche Bewegung oder Handlung aufnahmen, indem sie in stetiger Fahrt die beiden Personen nicht gut hätten unterbringen können. Mit der einfachen Form des Wagens verdient besonders ein andrer in den Vasen von Dubois Maisonneuve Taf. 48 verglichen zu werden[33*])

33) Pausan. II, 30, 2 τοῦ περιβόλου δὲ ἐντὸς ναός ἐστι.

33*) K. O. Müller in der Hallischen Litteraturzeitung 1835 N. 102 S. 185 meint, die beiden Figuren seyen wohl sicher Artemis und Eros und dass die Greife auf die Hyperboreische Artemis deuten welche als Opis oder Upis mit der Nemesis verwandt sey, die auf den Münzen von Smyrna mit Greifen fahre. Diess thun vielmehr die beiden Nemesen die dort verehrt wurden. Da zur Hyperboreischen Artemis Eros keinen Bezug hat und da Hyperboreisch als Prädicat oder Mythus überhaupt nur auf späterer Dichtung beruht, so scheint mir doch richtiger die Göttin des Denkmals aus Aegina Artemis-Hekate zu nennen und als die Landesgöttin zu nehmen die das Hyperboreische in sich aufgenommen hat. So versteht auch Schwenck Mythol. der Gr. S. 184. 185. Die Verschmelzung des älteren, weiteren und tieferen und des jüngern mehr mythischen und äusserlichen Begriffs der Gottheit, die vom Mondsdienst entsprungen, mit generischem Namen Artemis genannt wurde, liegt hier in einem lehrreichen Beispiel vor Augen.

Was den Charakter der Darstellung betrifft, so ist besonders die stille Majestät, womit die Göttin das Gespann zurückhält und ruhig dahinschwebt, zu bemerken. Der Zügel ist nicht angegeben, so wie öfters in Zeichnung und an plastischen Werken Dinge ähnlicher Art, selbst die Stühle sitzender Personen nicht ausgedrückt sind. Oder dachte sich vielleicht der Künstler die Thiere bloss durch den göttlichen Gedanken geleitet, wie Aeschylus von dem Flügelthier sagt welches Okeanos reitet[34]. Doch könnte der Zügel auch ehmals aus Streifchen von Silberblech oder durch Draht zugesetzt gewesen seyn. Eine ungeheure Kräftigkeit verräth der Greif besonders durch die gewaltsame Windung des Schweifs und durch die Art wie er das linke Bein erhebt als wollte er aus Ungeduld sich noch angehalten zu fühlen den Boden schlagen. Das Gesicht der Göttin fällt auf durch natürliche Schönheit. Die Mitra war vermuthlich vergoldet: auch im Homerischen Hymnus ist Hekate *λιπαροκρήδεμνος*, ein Beiwort das übrigens darin auch Rhea und in der Ilias die Hephästische Charis führt. Das kurze Peplidion der Göttin hat im Schnitt, in der Länge und den Falten Aehnlichkeit mit dem Anzug der Albanischen sogenannten Ino Leukothea. Die Spuren des Alterthums sind am deutlichsten in der gezwungenen Stellung des Knaben, in der kecken Abbreviatur dass nur der eine Greif statt des Gespanns dargestellt ist und in der Art wie das Hirschkalb von der Hand der Göttin, damit es nemlich vollständig sichtbar sey, getrennt erscheint.

---

34) Prom. 294: *τὸν πτερυγωκῆ τόνδ' οἰωνὸν γνώμῃ στομίων ἄτερ εὐθύνων.*

Jupiter, Pluto, Neptun *).

Taf. IV, 7.

Jupiter und Neptun sind unbezweifelt. Den dritten Gott nahm Bellori in den Admiranda und ihm nach Montfaucon und gelegentlich Winckelmann für einen bärtigen Genius. Zoega betrachtet ihn nach der Zeusphysiognomie und den beiden andern Personen des Dreireichs für Pluto (nicht zu verwechseln mit dem poetisch umgebildeten und in Alexandrien mit Osiris vertauschten Pluto oder Serapis mit dem Modius auf dem Kopfe), der hier mit dem vielen Gottheiten gemeinschaftlichen Füllhorn erscheint, die Ertheilung und Bewahrung der Schätze der Erde zu bezeichnen, die schon sein Name ausdrückt. Wenn uns unsre Erklärung nicht täuscht, so findet sich Pluto mit dem Füllhorn auch auf einer Hamiltonschen Vase der Tischbeinischen Sammlung 4, 25, wo hinter ihm Proserpina steht und Hercules zu ihm vorgedrungen aus seinem Füllhorn nimmt. Eine noch eigenere Malerphantasie scheint es zu seyn wenn in Passeris Vasen 2, 104 Hercules, welchem Mercur voranschreitet, auf dem Rücken den Pluton, einen bärtigen Alten mit einem grossen Füllhorn, nicht einem Trinkhorn, davonträgt durch Wasser. Hercules gab den Malern viel Ungeheures ein, wofür man sonst nirgends Analogie finden wird. S. z. B. bei Passeri 2, 117, wo er einen Kentauren hoch in den

---

*) Heidelbergische Jahrbücher der Lit. für Philologie, Historie etc. 1809 I S. 217.

Armen erdrückt. Die rechte Hand des Pluton ist nicht antik, konnte aber nach dem Oberarm sehr wohl die Hasta halten. Jupiter sitzt, mit Pluto ist Kora, mit Neptun Amphitrite, unbezeichnete Figuren, die Zoega nicht unwahrscheinlich so deutet, in eine gewisse Verbindung gebracht. Das Ganze ist sehr natürlich als ein Fragment eines Werkes betrachtet das wie die ara Capitolina Jupiter mit seiner Familie vorstellte.

Die gegebene Erklärung der beiden Vasenzeichnungen wird im dritten Band gegen andre und gegen scheinbare Einwendungen gerechtfertigt werden. Was das Füllhorn des Pluton betrifft, so hat sich diess auch durch andre Vasen bestätigt. Es hat es der Pluton an einer schönen Triptolemosvase aus Nola in den Monumenten des archäologischen Instituts [1]), mit dem Unterschiede dass hier aus dem Horn der Reichthum der Erde hervorwächst, da es sonst noch bezeichnender für Pluton als Gott der Tiefe kahl ist, den eingeschlossenen Reichthum verbirgt. Für jeden Andern als Pluton wird dagegen ein Horn der Amalthea ohne den vorquellenden Schmuck als gezwungen und unvollständig erscheinen. An einer Kylix aus Vulci im schönsten Styl mit fünf Götterpaaren am Mahl ist auf dem Grunde der Schale (auch diess nicht ohne Absicht oder Unterscheidung) neben der [Π]ΕΡΡΕΦΑ[ττα] Pluton mit einer Patera wie im Relief und einem ungeheuren Füllhorn, wobei der Berichterstatter im Bullettino 1847 p. 90 s. nicht an die „seit Zoegas Zeiten so verschieden beurtheilten Grabreliefe, unter denen er nur die diesen Grabreliefen ähnlichen und oft mit ihnen verwechselten Votivtafeln mit Pluton-Serapis, der aber ein Trinkhorn hält, gedacht haben kann, sondern an Zoegas erste Tafel hätte erinnern sollen. Auch an der merkwürdigen archaischen Vase in Florenz bei Gerhard Ant. Bildw. Taf. 316 mit der Rückkehr der Kora, wo Pluton hinter seiner, die

1) T. I tav. 4, auch in Müllers A. Denkm. II Taf. 19, 110 und bei Creuzer IV, 2 Taf. 4, 12.

bedeutsame Blume haltenden Gattin einherschreitet, hält er gewiss nicht ein „Trinkhorn," da ein Zug und nicht Schmaus oder Gelag dargestellt ist, sondern das Füllhorn, womit vermuthlich die unbekannte Pflanze die ihn bekränzt in Beziehung stand. In einem Hochrelief des Brittischen Museums sah ich sowohl Pluto als Proserpina mit dem Horn; das der Göttin ist oben kahl, ohne Zweifel war es eben so das des Pluto, welches jetzt oben abgestossen ist. Wie das Cerealische Füllhorn dem Plutos, dem Bonus Eventus, dem Agathodämon gegeben wurde, zeigt Gerhard in seiner Abhandlung über Agathodämon (1849 S. 24 Not. 33), und welchen besseren Beweis als diesen könnten wir wünschen für die Richtigkeit der Vermuthung Zoegas? Das Füllhorn ist sogar in die Erndteprocession in der katholischen Kirche übergegangen.

Die Zusammenstellung von Zeus und seinen Brüdern gehört nicht zu den gewöhnlichen Erscheinungen. Pausanias sah in Korinth im Freien aufgestellt Zeus Chthonios, Zeus Hypsistos und einen dritten ohne Beinamen (2, 2, 7), ohne Zweifel einen Zenoposeidon. Auf einer Kylix von Xenokles stehn in unbeholfenster Zeichnung, als Rückseite von Kora die von Hermes und Demeter begleitet dem Dionysos entgegengeht, die drei Brüder neben einander, Zeus mit dem Blitz, Poseidon mit dem Dreizack, Pluton ohne Abzeichen, aber mit abgewandtem Gesicht. Sie stehn zwischen zwei Flügelrossen, denen die verschiedensten Deutungen zu geben ich gern Andern überlasse[2]). An einer Vase im Museo Gregor. T. 2 tav. 21, 1 sind Zeus mit dem Blitz und Here mit Scepter umgeben von Nike und Athene, Kora mit der Blume und Pluton die einander die Hand bieten, zwischen diesen zwei Paaren Poseidon, er aber nicht mit einer Göttin, sondern mit dem Gott des Feuers verbunden, alle stehend bis auf Here welche thront. Pluton ist nur durch seine Paarung

2) Musée Blacas pl. 19. Elite céramograph. I pl. 24. Vgl. Gerhard Auserles. Vasenbilder I S. 44. Die Flügelrosse werden z. B. von R. Rochette auf den Tod bezogen Annali d. I. XIX p. 255.

mit Kora und seine Beziehung zu Zeus und Poseidon kenntlich: denn den weiten Mantel, woran Gennarelli ihn erkennen will, hat er ohne Unterschied mit seinen Brüdern gemein. An dem eigenthümlich gedachten und sinnreich componirten Sarkophag in Neapel mit Prometheus dem Menschenbildner, welchen ich weiter unten erklären werde, sind Zeus und Here, Hades und Persephone als Götter der Todten und des Erdreichs und Poseidon nebst einer unter ihm liegenden Meergöttin gebildet.

Der Verbindungen in welche diese Götterpaare mit den verschiedensten Scenen gebracht werden konnten, sind so viele dass es verschwendete Mühe wäre bei unsrem Relief auf irgend eine besondre zu rathen. Möglich auch ist es dass nur wenig an dem Marmor fehlt und nur gerade das was über den Vorgang unter den dargestellten Personen Aufschluss geben würde. Den von Gerhard in seiner Archäologischen Zeitung 1849 S. 49 vermutheten Act kann ich aus sehr einfachen Gründen nicht annehmen. Der von ihm vorausgesetzte Umstand dass Pluton mit der Demeter seinen Process wegen der Kora selbst führe vor dem richtenden Zeus, kommt nicht bloss nirgends vor, sondern würde auch im Zusammenhang der Geschichte so untergeordnet und unwesentlich, ja dem Charakter des Entführers auch so wenig angemessen seyn dass er dem Mythus und einer in ihren Figuren ernsten und ehrwürdigen Bildnerei nicht wohl untergeschoben werden darf. Die dem Poseidon und der andern Göttin gegebene Deutung unterstützt wenigstens gewiss nicht, erschwert vielmehr durch noch freiere Vermuthungen die Hypothese im Ganzen. Die übliche Bildung des Poseidon mit einem Fuss auf dem Felsen bringt es mit sich dass er einer der Figuren der Reihe den Rücken kehrt: eben darum ist aus dieser Gegenstellung nichts zu schliessen [3].

3) Die in derselben Zeitung 1849, im Anzeiger S. 67 angenommene Bedeutung eines Trinkhorns für Pluton muss so lang auf sich beruhen bis dieser „als Todtengott beim Todtenmale" irgendwo nachgewiesen ist.

Als eine grosse Verirrung muss ich es betrachten wenn Hirt den Pluton für das Jahr nimmt im Bilderbuch Taf. 14, 1 S. 120 f. und darnach sich das Traumbild einer Olympias und Isthmias schafft, denen es an jeder Bedingung zur wirklichen Existenz fehlt. Und doch war Hirt seiner Sache, wie gewöhnlich, so gewiss dass er der Olympias und der Isthmias einen Kranz in der Hand zusetzte, den sie in die Höhe halten. K. O. Müller befolgt diese Erklärung A. Denkm. Th. 2 Taf. 7 N. 76 indem er doch die Kränze weglässt, statt des Jahrs aber den Acheloos setzt.

Die Figur welcher Poseidon gegenübersteht, ist keineswegs mit Sicherheit Amphitrite zu nennen. Ihre Haltung und Gewandung haben unter dieser Voraussetzung etwas Ungewöhnliches und Befremdliches. Nur die Kora neben Pluton leitet auf den Gedanken einer Gattin auch des dritten Bruders. Andrerseits ist eine Amymone oder andre Geliebte des Poseidon höchst unwahrscheinlich in der Gesellschaft des Pluton und des Zeus.

Vermälung der Ariadne *).

Ein Sarkophag in Dresden, in Beckers Augusteum Taf. 111, 112 enthält auf der Vorderseite eine der allerschönsten und vielleicht auch der interessantesten Bacchischen Vorstellungen, nur leider bis jetzt eine ziemlich unbekannte, wie denn auch der Herausgeber gesteht keine ähnliche zu kennen, wodurch Licht auf sie verbreitet würde. Die Anordnung ist nach dem feinen, leise versteckten symmetrischen Gleichgewicht, das man an vielen Sarkophag-Reliefen zu bewundern hat, und die im Ganzen innig verbundne Handlung zerfällt in drei einfache Partieen, ohne dass, wie auch nicht selten der Fall ist, die Hauptpartie sich in Motiven und Figuren noch ferner gliederte. Zu der Vermuthung des Herausgebers dass eine Einweihung in Mysterien vorgestellt sey, fügen wir einige Bemerkungen hinzu, mehr von dem künstlerischen Ausdruck als von dem Historischen des Gegenstandes hergenommen, die wenigstens einen andern Betrachter tiefer und sichrer in den Sinn einzuführen vielleicht beitragen werden. Ein Monument von so geistreicher Erfindung und Ausführung und so originellem Inhalt wird denen welche in den Compositionen der Basreliefe mancherlei Verwandtschaft mit den dichterischen Compositionen der Griechen zu betrachten und zu schätzen wissen, der Erforschung vollkommen würdig dünken; und erst wenn der Mittelpunkt, das Ganze mit Bestimmtheit aufgefasst ist, lässt sich auch das Einzelne und das Kunstschöne am lehrreichsten würdi-

*) Heidelbergesche Jahrbücher der Liter. 1812 S. 326 — 329.

gen. Die Hauptgruppe in der Mitte besteht aus einem schönen, mit der Nebris umhängten, aber darunter mit einer ärmellosen Tunica talaris und kurzem Ueberkleid schön verhüllten Weibe, das an einem Trabanten sich haltend, das Gesicht abwendend niedersinkt, aus einem zweiten Trabanten zu ihrer andern Seite, dem Dionysos der nackt, mit der Nebris, hinter ihr, und endlich einem Satyr der vor ihr steht. Links von dieser Mittelscene ist das Bacchische Gefolg einfach, ruhig und feierlich dargestellt in zwei lieblichen Bacchantinnen mit Becken und Tamburin, zwei Satyrn, deren einer aus dem grossen umlaubten Dionysischen Krater ein Trinkhorn gefüllt hat und der andre eins hineingiesst, und einem Panisk, der auf einem Weinschlauch ruhend, nur still dieses Segens sich freut. Rechts hingegen sehen wir ausser einer Bacchischen Kanephore und einem Satyr, die gleichsam dieser Scene zur Einfassung dienen, zwischen zwei Pinien schwebend, aber sich wohl daran haltend und noch an den Fels gestützt, aus dessen Höhle er vielleicht erscheint, einen nackten Burschen, bloss mit einer Fackel versehen, fast so gross als die andern Figuren, den wir in der Verlegenheit sind Genius, Genius der Mysterien (ein sehr vager und hypothetischer Ausdruck) zu nennen. So viel uns bekannt ist, eine ganz neue Erscheinung auf Marmorn. Unter ihm langt knieend eine antistita sacrorum, in ungeärmelter Tunica talaris und vielleicht wegen ihrer Gravität ohne Nebris, aus dem mystischen Korb, dem ein Löwe sich aufmerksam und demüthig naht, einen Granatapfel dem Silen hervor (nicht einem Priester, aber wohl jenem als Priester, wenn man ihn nach seinem Gewand und seiner frommen Miene so nennen will), der ein um etwas grösseres ovales Ding entgegen reicht, wie zu vermuthen um den Apfel darin aufzunehmen und etwas Geweihtes nicht durch Berührung zu entheiligen; denn es scheint nicht etwas aus dem Korb schon Erhaltenes oder sonsther schon für die Braut Bestimmtes, wie ein Ei zu seyn, sondern sich auf den entgegengehaltnen Granatapfel zu beziehn. — Ist nun vielleicht, fragt der Verfasser, hier

die Weihe Ariadnens vor ihrer Vermälung vorgestellt, in einem uns übrigens unverständlichen Moment der Cäremonie? Dieser Moment, bemerken wir erstlich, ist ein schauerlich ernster; eine heilige Formel erklingt von dem Genius oder ein Befehl von dem Gott, der in redender Geberde ist, und durch die ganze Reihe der Figuren geht die Wirkung. Einige lauschen, winken als auf etwas zu Vernehmendes, jener Satyr scheint im Ausleeren seines Horns einzuhalten, selbst der Löwe zu horchen. Ob Tamburin und Cymbeln die Rede begleiten oder ob der sich umwendende und winkende Satyr eben ihnen, als beim Beginn der Rede Einhalt gebietet, lässt sich nur rathen. Aber die Schöne, welche diess alles angeht, sinkt schreckvoll zu Boden. Kann so das Religiöse sie bestürzen oder soll man nicht vermuthen (ein solcher Künstler lässt tiefe Naturwahrheit erwarten), dass hinter der Weihe noch etwas Unmittelbares, nicht bloss die Seele, sondern auch diesen hinfallenden Leib Betreffendes versteckt liege? Der Granatapfel, der ihr durch den Silen gereicht wird, deutet es genugsam und es fragt sich nur, ob sie Ariadne oder ob hier nur eine mystisch-dramatische Nachahmung einer Bacchischen Scene (wovon noch neuerlich Böttiger in dem gediegenen Excurs über die Campanischen Vasen in seiner Archäologie der Malerei Th. 1 und Creuzer Symbolik Th. 3 S. 473 ff. gehandelt haben), zu erkennen sey? Es ist wahr, der Genius in seinem gezwungnen künstlichen Hängen gleicht weniger einer Wundererscheinung als einem nachgemachten Wunder. Allein mit so viel Manigfaltigkeit bräutliche Scenen der Ariadne auf den Marmorn vorgestellt sind, so gar nicht erinnern sie sonst an mimische Darstellungen Bacchischer Geschichten und Gebräuche. Es scheint daher dass jener Umstand nur in der Natur der Marmordarstellung gegründet ist, worin das Gesetz der Schwere und sinnliche Wahrscheinlichkeit vorherrschen, und dass vorgestellt ist, nicht eigentlich die Aufnahme in die Mysterien, sondern die Vermälung und Trauung der Ariadne mit dem Dionysos. Wie dort Jupiter der Juno den Granat-

apfel, Bild der Fruchtbarkeit reicht (s. Böttiger Kunstmythol. der Juno S. 98, womit zu vergleichen Clemens Protrept. p. 18), so lässt Dionysos ihn hier seiner Geliebten reichen und zwar einen geweihten, und Ariadne fühlt sich, wenn auch nicht unwilligen Herzens, als Opfer des Bacchischen Hymens. Sichtbar ist's dass Dionysos das Ganze lenkt und als Vorsteher der Cäremonieen wie als Bräutigam gebietet den Apfel hervorzulangen, während Silen der nach ihm am meisten Theil zu nehmen scheint, der Braut zuredet, sie aufmerksam macht auf das was ihre Ueberwältigung sie vielleicht nicht bedenken liess. Es vereinigt sich aber in diesem einfachen Monument Vieles was sonst vereinzelter dargestellt zu seyn pflegt, der Segen von beiderlei Bacchischen Gaben, natürlichen und geistigen, und neben der Hochzeit ist auch zugleich der Indische Sieg nicht vergessen; denn gewiss haben doch die beiden Diener um Ariadne, der eine im runden Schurz, der andere mit Thyrsus und langem Talar, etwas Orientalisches und können nicht wohl anders begriffen werden denn als Trabanten, die der Sieger seiner Braut, nicht ohne Stolz beigegeben. Dass der Eine so klein ist, mag zufällig seyn, weil sich um eine solche Person die alten Künstler nicht immer viel kümmerten und der obere Raum für den Arm des Dionysos nöthig war, oder auch absichtlich, weil er Diener ist. — Die Queerseiten enthalten den Silen, gemächlich auf dem Esel ruhend, dem eine Schelle anhängt; und einen Satyr neben einer nackten Baccha *).

*) Vgl. W. A. Becker Berichtigungen und Nachträge zum Augusteum 1837 Taf. III.

Die Wuth des Thrakischen Lykurgos *).

Taf. III, 8.

Ein schöner grosser Marmorkrater überraschte mich einst sehr angenehm, als mich im Herumstreifen im schönen Florenz und seiner Umgebung der Zufall in den wenig besuchten Garten Corsini, gegen porta del prato, geführt hatte, wo er damals im Freien stand **). Viele Jahre nachher fand ich die Vase bei Gori wieder, welcher die Vorstellung ungeschickt und falsch genug erklärt hat, und nahm damals aus ihm eine Abbildung für die Abhandlungen von Zoega, wo ich sie dem Borghesischen Relief mit dem Thrakischen Lykurgos beifügen liess, mit dem Wunsche dass Jemand eine bessere Zeichnung bekannt machen möchte (S. 258). Dieser Wunsch ist nun durch Herrn Zannoni vollkommen erfüllt in der Schrift:

Illustrazione di un antico vaso in marmo. Licurgo rè di Tracia assalitore del tiaso di Bacco. Bassorilievo su d'un antico vaso di marmo appartenente al principe Corsini e conservato nel suo palazzo di Firenze. Firenze presso Ciardetti 1826. fol. Er erblickte gleichfalls, statt des Pentheus, den Lykurgos, ohne von meiner Erklärung noch zu wissen, die er erst durch Prof. Gerhard, wie er anführt, kennen lernte. Auch vergleicht er hauptsächlich die Millingensche Vasenzeichnung die auf meiner Kupfertafel unmittelbar über dem Relief gestochen ist. Aber ich muss gestehen dass die Ue-

*) Kunstblatt 1829 S. 57 — 63.

**) Im Jahr 1846 sah ich ihn im Palast Corsini.

bereinstimmung in der Hauptsache, welche mir ohnehin keinen Zweifel zuzulassen scheint, in diesem Fall mich weniger freuen kann als die Verschiedenheit der Deutung im Einzelnen, welche sich herausstellt, traurig seyn würde wenn sie nicht durch Gründe sich aufheben liesse. Wir haben eine gefällige, bedeutende Erfindung eines Griechischen Künstlers vor uns und eine Geschichte welche durch die verschiedenen Behandlungen der Dichter wie der Künstler in allen ihren Motiven klar genug ist. Hier gilt es also keineswegs die Sache überhaupt zu erkennen; sondern es kann mit Recht gefordert werden dass in der Art der Ausführung kein einziger irgend wesentlicher Umstand unaufgeklärt oder zweifelhaft bleibe. Wir dürfen es heute gar nicht mehr zugeben dass in Ansehung einer solchen einfachen und schönen Darstellung einer der bekannten Fabeln die Auslegung schwanke. Daher ist es wohl der Mühe werth einige Blätter an diesen Gegenstand zu wenden. Meine Worte selbst in den Abandlingen (S. 358), wie er das Buch anführt, hat der berühmte Italienische Gelehrte welchen ich bestreite, vermuthlich nicht gelesen; gewiss hätten sie sonst ihn wenigstens zu manchen Bemerkungen veranlasst, da er im Uebrigen ausführlich genug ist.

Die Figur von deren so sehr verschiedener Erklärung zugleich fast alle übrigen Bemerkungen auf beiden Seiten abhängen, ist die welche ich für den Sohn des Lykurgos nehme, den seine Mutter vor dem Beil des Rasenden zu schützen sucht, Zannoni aber für ein Standbild des Dionysos ansieht, zu welchem eine der Mänaden sich flüchte. Meine Gründe sind diese: sein Weib bringt Lykurgos um nach Apollodor, Weib und Sohn nach Hyginus, beide auch auf der Millingenschen Vase. Also in der Ueberlieferung der Poesie (etwa seit der Tragödie) und der Kunst ist die Scene welche ich annehme gegeben. Der Knabe steht auf einem Altar; aber so steht auch der Sohn der Medea auf der Vase von Canosa auf einem Altar in dem Augenblick da er von seiner Mutter gemordet wird; er hat sich dahin geflüchtet eben wie

der Knabe unsers Marmors und wie in Polygnots Gemälde von Trojas Untergang nach Pausanias (10, 26, 1) ein Knabe in der Angst den Altar umfasst. Am Hausaltar erscheint der Mord noch freventlicher und schaudervoller als er an sich ist; hierin liegt der Anlass für den Künstler. Auch der rasende Herkules nach einem Gemälde bei Philostratus (2, 23) hat am Hausaltar zwei seiner Kinder erschossen. Der geraden Stellung aber und regungslosen Haltung des Knaben, welche in Verbindung mit dem Altar die andere Erklärung veranlasst hat, auch dieser, sage ich ferner, liegt eine leicht erkennbare Absicht des Künstlers zu Grund. Auf diese Art tritt nämlich die gänzliche Hülflosigkeit des Kindes hervor, welches, sobald die Mutter die es jetzt noch mit ihrem Leibe bedeckt, weggerissen seyn wird, dem Todesstreiche Preis gegeben ist; möge nun insbesondre mehr ein Erstarren aus Furcht zu verstehen seyn oder eher eine kindlich unverständige Hingebung, ähnlich der des Lammes am Altare. Man denke sich neben der Verzweiflung und der äussersten Gewalt in den Bewegungen der Mutter das Kind in Angst und Schrecken sich windend oder anklammernd, und leicht wird man eingestehen dass der Gruppe des alten Künstlers der Vorzug gebührt und dass sie, in verschiedener Art, nicht weniger gut ersonnen ist als an der gedachten Vase die der Medea mit ihrem Knaben. Sie reisst diesen an den Haaren in die Höhe indem sie ihn durchbohren will, so dass er den Boden nicht mehr mit den Füssen berührt: nur leidend, keines seiner Glieder mächtig erscheint auch dieser.

Ich gehe nunmehr zur Prüfung der andern Erklärung über und will zunächst das angebliche Götterbild (Zannoni p. 23) für sich allein genommen betrachten. Es fehlt erstlich jedes Merkmal welches man für ein Götterbild überhaupt zu fordern berechtigt ist, ausser dem Fussgestell, welches aber, wie wir gesehen haben, auch ein Altar seyn kann. Sagt Jemand, es sey ein Schnitzbild, wie gewöhnlich die vorgestellten Götterbilder, so spricht dagegen der Styl, die runden Formen, die in allen Theilen vollkommen natürlich ge-

bildete Gestalt. Und wollte man also darum eine Statue nach späterer Kunstart annehmen, so ist nicht bloss das Verhältniss der Grösse an dem kleinen nackten Menschen, der einen Gott vorstellen soll, anstössig, sondern weit mehr als an einem Xoanon fällt alsdann auch der gänzliche Mangel an Attributen auf. Sodann, wenn Zannoni behauptet oder gesteht dass der Gott, vor welchem Orgien gefeiert wurden, zu welchem eine Bacchantin sich flüchtet, nur Bacchus seyn könne, so ist diess zwar richtig; aber ein Bacchusbild kann dennoch gerade hier nicht gemeint seyn. Nicht darauf kommt es an ob Dionysos in jenem Zeitpunkte schon Gott gewesen sey oder noch Heros, eine Frage welche man nicht einmal aufwerfen kann ohne diese und ähnliche Mythen und den ganzen Bacchischen Gottesdienst zu verkennen; auch nicht darauf haben wir zu sehen dass zuweilen ein Gott neben seiner eigenen Statue abgebildet wird, was eben so gern zuzugeben ist als die Gottheit des Dionysos: sondern ich frage, ob darin nicht ein thörichter Widerspruch liegen würde wenn bei dem Widersacher selbst, denn in des Lykurgos Wohnsitz begiebt sich doch die Sache, bei dem welcher den Gott zurücktreibt, diesem dennoch Altäre errichtet wären, zu welchen der verfolgte Thiasos sich retten könnte. In den Bacchen des Euripides beklagt sich der Gott (V. 45) dass Pentheus zu ihm nicht bete und von den Spenden ihn zurückdränge. Dasselbe that Lykurgos und das Gegentheil davon würde ein Götterbild des Dionysos im Bereich des Lykurgos ausdrücken. Wenn man, dieses vorausgesetzt, noch einen Blick auf die Haare der Figur zurückwirft, so wird man noch weniger geneigt seyn darin ein Kennzeichen jenes Gottes zu erblicken. Sie fallen ganz wie die eines Knaben.

Unter diesen Umständen stehe ich daher nicht an die Zannonische Erklärung der kleinen Figur für bestimmt irrig zu halten. Aber wie es bei zusammengesetzten Vorstellungen gewöhnlich geschieht, der eine Irrthum, kaum geboren, hat neue Irrthümer erzeugt. Hierdurch wird indessen die Widerlegung nur weitläufiger, nicht schwieriger, vielmehr

thun diese solchergestalt abgeleiteten Meinungen ihr oft die besten Dienste, indem die Unstatthaftigkeit einer jeden einen neuen Beweis gegen die Richtigkeit der Grundansicht liefert.

Die kleine Figur soll ein Bacchusbild seyn, also kann nun das Weib, welches sich vor sie hindrängt und von Lykurgos an den Haaren gezogen, in die Kniekehle getreten wird, nicht die Mutter, des Lykurgos Weib seyn, als welche sie durch nichts mehr unterschieden ist, sondern sie wird nun zu einer der Bacchen. Und weiter, das Ganze stellt nun nicht die Strafe des Lykurgos durch den Wahnsinn, worin er die Seinigen umbringt, vor, sondern seine Verfolgung des Thiasos, gewissermaassen seinen Triumph.

Wie aber verhält sich zu dieser Ansicht des Ganzen der Ausdruck der übrigen Personen? Es bedarf eines einzigen unbefangenen Blicks um inne zu werden dass er nicht übereinstimmt. Die Bacchen und die Satyrn umher tanzen in seliger Trunkenheit. Diess passt zu meiner Erklärung, zu dem Triumph des Dionysos durch die dem Lykurgos eingegebene Wuth gegen die Seinigen vollkommen und kommt auch damit überein dass auf der Millingenschen Vase eine Mänade zu derselben Scene das Tympanon schlägt, ein Satyr begierig zuschaut, beide allerdings aus Freude daran sich gerochen zu sehen und nicht in Angst und Schrecken (denn sonst würde der Satyr nicht so nahe sich ruhig auf den Knieen halten), und endlich damit dass der Gott selbst, behaglich hinsitzend, denn die Rückseite des Gefässes gehört hier wie mehrmals unmittelbar zur Vorstellung der andern Seite, Zeuge ist, so wie er auch auf dem Borghesischen Relief der Bestrafung zusieht.

Dagegen verträgt sich mit der Zannonischen Deutung der Tanz des Thiasos durchaus nicht. Während eine ihrer Genossinnen den Tod erleidet und das Beil im nächsten Augenblick sich nach einer andern Person des Schwarmes wenden könnte, sollten alle ruhig ihre Feier fortsetzen, grausam und hartherzig in ihrer Freude gegen die Schwester und unbesonnen gleichgültig gegen die eigene Gefahr? Nein,

wenn der Künstler wirklich das Verscheuchen des Thiasos hätte darstellen wollen, so müssten nothwendig alle die dazu gehören erschrocken, verwirrt und flüchtig erscheinen; zwischen dem Aeussersten was die eine leidet bis zu der am wenigsten unmittelbar bedrohten Person müssten Uebergänge und Grade einer und derselben Empfindung sich ausdrücken; denn alle befinden sich in derselben Lage. Der Irrthum von welchem die Erklärung ausgieng, war leicht zu begehen; aber das worauf eine nothwendige Folgerung leitet, ist von der Art dass es in dem Werk alle Schönheit des Ausdrucks, alle Richtigkeit der Auffassung im Ganzen, alle Einheit und Harmonie, diese allgemeinste Tugend Griechischer Compositionen aufhebt und dass es also allerdings gegen die Annahme selbst hätte misstrauisch machen sollen. Für Jeden welcher diese Compositionen nicht bloss äusserlich und mechanisch, sondern von innen heraus zu erklären gewohnt ist, indem er die Poesie einer jeden zu fassen sucht und aus der Mitte des poetischen Gedankens das Einzelne herleitet, wird meine Gegenerinnerung überzeugend und gewiss seyn. Aber selbst für denjenigen welcher ohne auf Erfindung, Sinn und Zusammenhang im Ganzen einzugehen, nur allein von mythologischen Thatsachen hören will und sich etwa vorstellt dass auch die Künstler nur nach mühsam zusammengelesenen Notizen aus Dichtern oder Mythographen willkürlich und bedeutungslos zusammengestückelt hätten, lässt sich ein Umstand anführen welcher nicht weniger entscheidend ist.

Kein einziger alter Schriftsteller sagt dass Lykurgos die Ambrosia, wie uns hier die von Lykurgos Ergriffene genannt wird, oder überhaupt eine der Bacchen die er scheuchte, auch getödet habe. Und er konnte es nicht thun, da ja die Nymphen welche den Gott selbst umschwärmen, unsterblicher Natur sind, nicht anders wie die Satyrn. Zannoni freilich hat auch die beiden Satyrn zu Menschen machen wollen, weil die Kennzeichen der Satyrnatur nicht sichtbar sind. Allein diess ist offenbar falsch. Den Rücken zeigt keiner von beiden; die Ohren deckt dem einen das fliegende ge-

sträubte Haar; an dem andern könnte das eine Spitzohr sichtbar seyn und es ist vielleicht im Marmor vorhanden, nur zu schwer von einer Locke zu unterscheiden gewesen. Wo nicht, so hat der Arbeiter vergessen es zu machen; denn das Werk ist von dem guten Schlage derjenigen welche, wie wir an so manchem Beispiel sehen, vielfältig copirt wurden. Auch an dem Relief im Pioclementinum Th. 5 Taf. 7 sind Satyrn ohne Spitzohren, ebenfalls aus einem blossen Versehen, das uns so wenig irren darf als die Auslassung eines zur grammatischen Richtigkeit unentbehrlichen Wortes in einer Abschrift eines guten Schriftstellers. Was Lanzi de' vasi ant. dipinti p. 121 behauptet, dass zuweilen Menschen unter Satyrn und Silenen erscheinen, ist ungegründet; auch führt er nichts an was nur einem Grund ähnlich sähe. Nur Menschen als Satyrn oder Satyrn vorstellend finden wir; niemals Sterbliche als Gesellschaft des Gottes. Dass Kadmos und Tiresias vom Taumel ergriffen tanzten, wie kann das beweisen dass Figuren welche junge Satyrn vorstellen, neben Mänaden und an einem Orte wo Dionysos selber erschien (die Vorstellung der Marmorvase ist wie eine Abkürzung oder ein Auszug zu betrachten) nicht wirklich auch Satyrn seyn sollten?

Nicht geringer ist die Schwierigkeit in welche in der ferneren Erklärung des mehrerwähnten Vasengemäldes Zannoni durch die vorgefasste Meinung verwickelt wird. Kaum kann ein Verstoss gegen die ersten Sprachgesetze ausgemachter seyn und zugleich unangenehmer auffallen als so manche Missdeutungen in der Auslegung der alten Kunst, deren bestimmte, im Verstand, in der Analogie und im Gebrauch festbegründete Regeln zu verletzen noch immer von den Meisten für eine ziemlich gleichgültige Sache angesehen zu werden scheint, weil eine Grammatik oder Hermeneutik worauf man verweisen könnte, nicht geschrieben ist. Wenn das Weib welches Lykurgos mordet, nicht die Königin ist, sondern er im Begriff steht die Begleiter des Gottes zu überwältigen, so ist freilich der schon getödete Knabe (welcher

einer Dienerin des Hauses in die Arme gesunken ist) auch nicht für den Sohn des Wüthenden zu halten. Diess ist sicher, weil der Künstler sonst die Strafe als etwas der That vorausgegangenes dargestellt hätte. Aber um den Jüngling für etwas Anderes zu halten als den Sohn könnte es nicht helfen Beispiele von männlichen Figuren in rein menschlicher Gestalt in Bacchischen Vorstellungen anzuführen, wenn auch bessere da wären als die welche ich vorhin schon ablehnte. Denn dass Lykurgos bei der Erscheinung des Dionysos irgend einen namhaften Knaben oder, wenn man die Figur gleich jener angeblichen Mänade Ambrosia collectiv nehmen wollte, eine Schaar von Jünglingen getödet habe, davon weiss das Alterthum nichts. Nicht einmal wird gesagt dass das Volk des Lykurgos sich zu dem Dienst des Gottes herandrängte, wie nach den Metamorphosen (3, 528) die Unterthanen des Pentheus thaten.

Die Verlegenheit steigt, die nachtheiligen Folgen eines ersten Irrthums mehren sich. An einer andern Vase, die sich in Neapel befindet und noch unherausgegeben seyn soll, genannt bei Jorio Real Museo Borbon. Galleria dei Vasi p. 78, ist vorgestellt Lykurgos und ein Jüngling welchen er mit seinem Beil bedroht. Zannoni weiss nicht ob er den Sohn, der aber wohl doch auch als Barbar bezeichnet seyn müsse, oder den Dionysos selbst erkennen soll. Die Vase scheint dieselbe welche sich bei Dubois Maisonneuve tav. 53 gestochen findet*), und dann ist nichts gewisser als dass nicht Dionysos gemeint ist, knieend in Todesangst vor dem Beil. Es ist beigeschrieben ΛΥΚΟΡΓΟΣ, nach Zannoni ΛΥΚΟΟΡΓΟΣ, und hinter dem Knaben ist nur noch eine Säule. Die Darstellung ist ins Kurze gezogen oder aus einer grösseren nur dieses Figurenpaar aufgenommen: Lykurgos tödet den vergeblich flehenden Sohn, wie sonst auch vorkommt dass er allein dessen Mutter ermordet.

*) Jetzt auch Mus. Borbon. XIII, 29. In Neapels Ant. Bildw. S. 347.

Nach dieser Episode muss ich nochmals auf die Millingensche Vase zurückkommen und die eine noch übrige Figur, die welche aus der Höhe herabschwebt und mit einem Spiess dem Lykurgos nach dem Auge zielt, in Betrachtung ziehen. Hierdurch ist die Bestrafung des Lykurgos nach der ältesten Erzählung angegeben und Zannoni, um eine Bestätigung seines von dem vermeintlichen Götterbild ausgegangenen Irrthums zu erhalten, hat gefolgert: wenn nach Homer die Strafe der Blendung angegeben ist, so werde auch als der Frevel nur das dargestellt seyn was dieser angiebt, die Verscheuchung der Mänaden, welche nach Homer freilich nur die Thyrse wegwerfen, nicht dem Beil erliegen. Da aber der Frevel in der That so wenig hier als an der Marmorvase vorgestellt ist, sondern in dem wahnsinnigen Mord nur die Bestrafung liegt, so stellt sich nun die Blendung dar als eine zweite oder begleitende oder als eine Art von Strafe; und diess Verhältniss, wenn es einer Rechtfertigung bedarf, findet sie in dem Borghesischen Relief in der Millingenschen Vase von Anzi, Peintures de V. pl. 1, 2 (in Zoegas Abhdl. Taf. 2 N. 4. 5)**). Denn auf beiden wird Lykurgos auf zweierlei Art gestraft. Dort verwandelt sich Ambrosia in eine Rebe, um den Frevler zu umstricken und der Panther des Gottes fällt ihn an; hier erscheint dieser ebenfalls und die Gattin stirbt. Die Gattin, um auch diesen neuen Nebenbeweis noch geltend zu machen, muss diese hier um so mehr seyn als sonst, wenn die Figur eine Mänade vorstellte, der Panther ganz allein viel zu untergeordnet erscheinen würde um den Gräuel zu züchtigen. Die Furien auf beiden Werken dienen zur Bestrafung nur mittelbar; sie sind da um den Wahnsinn einzugeben und darzustellen. Auch dieser Umstand, welchen ich in den Nachträgen zur Trilogie des Aeschylus S. 117 nachgewiesen habe, ist nicht ganz unwichtig. Denn so gewiss die Furien hier Wahnsinn

---

**) In den A. Denkm. von Müller und Wieseler II Taf. 38, 442. Ignhirami Vasi fittili I, 55.

ausdrücken, wie sie denn bei Megalopolis nach Pausanias (8, 34, 1 cf. Eurip. Or. 400) nach dem Namen Μανίαι führten, und so gewiss andrerseits, wie Zannoni selbst annimmt, die fliegende Figur den Lykurgos des Augenlichts beraubt, so wenig kann diese Figur eine Furie seyn, wenn auch sonst die Furien, der Hölle Kinder, je aus der Höhe kommen könnten. Meine Worte zum Philostratus (1, 18 p. 315), welche Zannoni in dieser Hinsicht für sich anführt, sind, ich muss es gestehen, durch zu grosse Kürze dem Missverständniss ausgesetzt; sie erklären sich aber dahin dass, wie die Furie, so auch jene Figur Wuth eingebe, ohne darum eine Furie zu seyn, hinlänglich in der eben angezeigten Stelle des Nachtrags, wo ich sage: „Iris führt hier, von Zeus gesendet, den Stachel der Wuth auf den Lykurgos zu, wenn der Speer nicht vielmehr auf sein Auge gerichtet ist, da er nach Homer durch Zeus blind gemacht wird.“ Eben so habe ich auch früher zu den Abhandlungen S. 356, nach Millingens Vorgang, mich des Namens Iris bedient und gesagt dass sie, welche in der Aeneis (4, 695) sogar das Geschäft hat die Dido vom Leben zu erlösen, „die Strafe ausübe welche dort die Furien.“ Indessen genügt mir jetzo dieses eben so wenig als vorher die Deutung des besonnenen und kunsterfahrenen Millingen, welcher aus Nonnus 20, 182 ff. herleitete, Iris bringe, von Here gesandt, dem Lykurgos Waffen, der ja schon die Waffe die ihm eben zukommt, hat und gebraucht. Hiergegen hat auch Zannoni treffende Einwendungen gemacht. Nur ist es wieder sehr gezwungen wenn er den Strahlenkreis, welcher hinter der oberen Hälfte der Figur steht, ganz von ihr selbst trennt, um die Furie für sich zu haben. Gerade was er anführt, die Sonne in den unedirten Denkmälern von Millingen, Vasen Taf. 27 (auch bei Millin 2, 7), ist Beweis gegen ihn und Taf. 28 dazu, wo eben so abgesondert und am Rande, wie dort die Sonne, der Mond erscheint um die Handlung zu beleuchten. Noch weniger sind Helios und verwandte Personen mit einem Strahlenkreis ums Haupt (in den Vasen von Canosa Taf. 5

sind drei nebeneinander) hier zu gebrauchen. Die Sonne mag allerdings der Kreis bedeuten, welcher also durch blosse Auslassung oder Nachlässigkeit nach oben zu nicht geschlossen wäre; aber sicher steht sie in Verbindung mit der geflügelten Dienerin des Zeus, so sicher in Denkmälern guter alter Kunst irgend etwas ist; der Augenschein giebt es. Sollte der Regenbogen ausgedrückt seyn, so wäre es natürlich dass der Kreis unten offen wäre, nicht oben; passend wohl auch dass die Göttin nicht ganz vor dem Bogen oder ausserhalb schwebte. Bei Virgilius (l. c. 700) tragen ihre Flügel, bei Statius der Gürtel ihre schillernden Farben. Aber die Strahlen selbst, ganz wie die womit nach dem Kunstgebrauch die Lichtkörper bezeichnet werden, kommen überhaupt dem Regenbogen nicht zu. Dass der Spiess nach dem Auge des Lykurgos gerichtet sey, bemerkte auch gegen Millingen Zannoni, aber er nimmt ihn im eigentlichen Verstand für ein Werkzeug womit die Furie die Augen auszustechen im Begriffe sey. Es ist darunter vielmehr, und diess gerade in Verbindung mit dem Lichtkreis hinter der Figur, der blendende Lichtstrahl zu verstehen. Auch die Fackel in der andern Hand, bekannt als Symbol des Mondlichts, des Abendsterns, des Prometheus, dient ausserdem uns zu sagen dass diess Wesen im Lichte wirke, und damit beide Symbole noch vernehmlicher sprächen, ist die versinnbildete Natur selbst abgezeichnet, wie bei den Bildern der Flüsse und der Quellnymphen geschieht. Noch näher zu vergleichen sind die wehklagenden Najaden bei Philostratus (2, 4 p. 420), welche unter Zerfleischung und Haarzerraufung in Wassergeriesel sich schier auflösen. Auch andere ähnliche Vereinigungen von Symbol und Sache sind ebendaselbst S. 290 angemerkt. Also nur eine Pöne[1]) sehen wir denn vor uns in dieser schönen neuen Allegorie, eine der tausend Töchter der Ate, und wem ein besonderer

---

1) Aeschyl. Choeph. 923 *ἔμολε μὲν Δίκα Πριαμίδαις χρόνῳ, βαρύδικος Ποινά.*

Name gefällig ist, der nenne sie meinethalb Typhlosis. Wer aber ganz befremdet seyn sollte eine Sache wie Blendung, durch Zeus verhängt, in menschlicher Figur vorgestellt zu sehen, der wolle sich erinnern an die Echo bei Philostratus (2, 33), welche den Klang der Dodonäischen Erzbecken ausdrückt und vorzüglich gut zeigt wie weit diese Art der Allegorie getrieben wurde.

Dank verdient der Herausgeber für die beigefügte Abbildung des eigenthümlichen und schönen, vor kurzem aus dem Pallast Riccardi in die fürstliche Gallerie versetzten Reliefs, wenn gleich es den Angriff des Lykurgos auf die Begleiter des Bacchus und die darauf erfolgte Büssung ohne allen Zweifel nicht vorstellt.

Millingen wiederholt seine Erklärung in den Annali d. Inst. T. 6 p. 333, mit dem Bemerken dass die die Iris umgebenden Strahlen eine meteorische Gottheit ausdrücken wie Helios, Selene, Hesperos, die Planeten, Sirius und überhaupt alle Personificationen von Himmelskörpern. Er verlässt sich auch hier auf die von ihm falsch angewandte Dichtung des Nonnus dass die von Here gesandte Iris die Wuth des Lykurgos angeregt habe. Bei Nonnus aber schickt Here aus Hass gegen Dionysos die Iris um ihn in Kampf mit Lykurgos zu verwickeln und diesem den Buplex zu bringen. Iris nun beredet unter der Gestalt seines Vaters Ares den Lykurgos zum Krieg gegen Dionysos und diesen in Gestalt des Hermes dass er seine Orgien zum Lykurgos trage. Was hat damit der Stich einer im Strahlenkreise schwebenden Figur auf das Auge des Lykurgos gemein? Demohngeachtet hält Roulez in denselben Annalen T. 17 p. 121 s. indem er die Lyssa des Euripides und den Umstand dass Lykurgos aus Wahnsinn sein Weib tödet, verknüpft, sich für berechtigt anzunehmen „dass Iris selbst das Amt der Furie (Lyssa) versehe und den Wahnsinn auf den Lykurgos schleudere.“

Diess streitet mehrfach gegen Dinge die mir festzustehn scheinen, als da sind, dass Iris, von der hier übrigens überhaupt nur durch eine irrige Einmischung des Nonnus, eines Dichters der die Mythologie in einen Roman verwandelt, die Rede ist, dass also Iris nur Botin ist und nie zur Ausführung blutiger Thaten gebraucht wird; ferner dass der Wahnsinn eher aus dem Finstern als aus der Fülle der Klarheit entspringt; sodann dass das Treffen mit der Lanze des Wahnsinns (lancer le délire) in bildlicher Darstellung nicht als antik bekannt und nicht als treffend und bezeichnend zu denken ist; endlich dass der Stachel des Wahnsinns (l'aiguillon qui excite la fureur), wenn er auch anders als dass zuweilen die Furien ausser den Schlangen auch eine Lanze führen, gegeben wäre, doch nicht gerade auf das Auge gerichtet seyn sollte, nach welchem die umstrahlte Figur ihren Stoss offenbar führt. In die Beziehungen zwischen Iris und Eris und Erinnys kann ich nicht eingehn, weil ich in die Art von Etymologie nicht eingeweiht bin in welche eine neuere Doctrin alles mythologisch und psychologisch in charakteristischen Figuren Gestaltete und meist eben so bestimmt als fein Ausgeprägte gern untergehn und verschweben lässt. Mit Recht bemerkt der gelehrte Erklärer dass Homer den Lykurgos durch Blindheit, der Maler aber durch den seinen Angehörigen verderblichen Wahnsinn strafe: aber ich glaube dass er im Irrthum ist wenn er darin „ein Gegentheil," ein Hinderniss für die andere Deutung findet. Denn was ist gewöhnlicher als dass die Künstler mehrere Züge des Mythus aus verschiednen Quellen vereinigen, nicht bloss bei Strafen wie z. B. im Hades, oder bei Belohnungen, sondern überhaupt? Sehr wohl aber verbinden sich der Wahnsinn im Geist und die Blindheit der Augen: die Macht der Verblendung kann sogar als Quelle und Sinnbild des Irrsinns betrachtet werden. Jedenfalls scheint mir die Art wie Homers Blindmachen in ein Bild verwandelt ist, höchst sinnreich und malerisch zu seyn. Uebrigens bemerkt Roulez dass Inghirami Vasi fittili T. 1 p. 97 auf denselben Gedanken gekommen

sey wie ich. Er ist es wirklich einigermassen: doch ist ihm auch diese Fabel eine mysteriöse für die Eingeweihten. Auch Panofka spricht über diese Figur, nemlich im Bullett. Napol. 1847 p. 92, wobei er von dem Irrthum ausgeht dass Roulez auf der gleich anzuführenden Vase von Ruvo mit der Wuth des Lykurgos die Lyssa erkannt habe, während dieser umgekehrt (p. 121) bemerkt dass die einschlägige Figur nicht eine „Furie,“ sondern eine Bacchantin sey, „entfernt den Lykurgos zum Verbrechen zu treiben,“ sowohl nach dem Platze den sie einnehme als besonders nach ihrer eignen Stellung und Geberde. Nach der vermeintlichen Lyssa aber, die ohne Strahlenkreis ist, erklärt Panofka nun auch die Figur mit diesem Strahlenkreis für eine Lyssa, diese Strahlen aber bezieht er auf den Sonnenstich, der in den heissen Ländern auf mehr oder weniger lang den freien Gebrauch des Verstandes benehme und daher die allegorische Figur des Wahnsinns sehr wohl charakterisire; die Lanzenspitze nemlich, womit sie im Begriff ist zu stechen, und der umgebende Feuerkreis der Sonne. Wer diese Sinnbildnerei für Griechisch d. i. für natürlich und verständlich halten kann, der wird auch der Verbindung mit Vergnügen zu folgen im Stande seyn in welche dieser Erklärer die aufgehende Sonne auf der Rückseite des Lykurgos von Ruvo mit dem Sonnenstich auf der Millingenschen von Anzi zur Bestätigung des Sonnenstichs zu setzen weiss, so dass „beide den Antheil bezeugen welchen die Sonne in der Versetzung des Lykurgos in Wahnsinn nimmt.“ Uebrigens darf auch die Furie mit Spiess und Schlangenbekränzung bei dem Orestes in Delphi (R. Rochette Mon. inéd. pl. 38), die eben so mit drei andern Furien im Bullett. Napol. T. 2 tav. 7 vorkommt, nicht Lyssa genannt werden, da Orestes von andern Empfindungen befallen ist als gerade von der Wuth.

Auch über eine Figur des Corsinischen Reliefs, über den Knaben hat derselbe Archäolog sich ausgesprochen, im Cabinet Pourtalès p. 47, nicht mit Bezug auf meinen obigen Aufsatz, sondern auf den zu Zoegas Abhandlung S. 358, wo

ich ebenfalls in der Figur auf dem Altar den Sohn des Lykurgos erkenne, „der gleich dem der Medea auf den Altar geflüchtet sey und die Arme anziehe um mehr gegen den Wüthenden gedeckt zu seyn,“ und wo ich dagegen die eigene frühere Meinung verwerfe dass es eine Statue sey. Diese gerade behauptet Panofka, nur nimmt er sie nicht mit Corsini für Dionysos, sondern für Apollon, wegen der Aehnlichkeit (identité) mit dem bekannten Erzfigürchen des Polykrates und ähnlichen. Dieser Ansicht pflichtet Roulez bei in der Erklärung der 1834 in Ruvo gefundnen Lykurgosvase in den Mon. d. Inst. archeol. T. 4 tav. 16, Annali T. 17 p. 119. Es bedarf nicht des Künstlerblicks Italiänischer Archäologen (den ich nicht selten gar sehr vermisst zu haben bekenne) um die Aehnlichkeit des Knaben in der Stellung mit einer Statue zu erkennen: aber oft trügt der Schein und sobald ein Grund gegeben ist ihm zu misstrauen, so muss aufgesucht werden was hinter dem täuschenden Schein Andres und Wahres versteckt seyn könne. Der Grund zu misstrauen liegt hier darin dass nach Thracien zum Lykurgos das Griechische Bild des Griechischen Apollon eben so wenig passen würde als ein Bild des Dionysos dessen Dienst eben von Lykurgos abgewehrt wird. Dass aber das Erstarren vor Angst und Schrecken einen Knaben in eine Statue zu verwandeln scheine, dass ein Künstler diess Motiv noch etwas stärker und fast übertreibend hervorhebe wenn der Knabe, nackt nach der Kunstconvenienz für sein Alter, auf einen Altar zum Schutz gestellt ist, lässt sich begreifen. Ein andres unabweisliches Beispiel hiervon ist seitdem zum Vorschein gekommen in dem Troilos, der um sich vor dem Achilleus zu retten sich auf den Altar des Troischen Apollon gestellt hat, in dem alten Vasengemälde in O. Jahns Telephos und Troilos Taf. 2. Die Nacktheit, die Stellung, das lange Haar des Epheben sind dieselben: nur hat Achilleus, indem er nach diesem den Todesstreich führt, einen seiner Arme schon ergriffen und dadurch beide aus der Haltung die sie eben noch hatten, gewaltsam

gerissen. Der Herausgeber bemerkt S. 71: „neben der Beschränkung auf wenigere an der Handlung theilnehmende Personen ist besonders die fast starre Ruhe dieses Bildes sehr abstechend gegen die gewaltsamen Bewegungen welche das andere zeigt.“ Die Handlung ist eigentlich nur in Achilleus und dem Knaben und die starre Ruhe liegt nur in der geraden steifen Stellung des letzteren. Bevor aber die beigeschriebenen Namen und der Inhalt dieses Bildes richtig verstanden wurden, sah der Italiänische Künstlerblick des Herrn Secondiano Campanari in diesem statuengleichen Troilos ein Idol des Apollo (Bullett. 1834 p. 235). Von der andern Seite bietet sich uns auf der Vase von Ruvo wirklich ein Idol dar, zu welchem hier die Königin sich geflüchtet hat: sie hält es umfasst während der Sohn, ihr beispringend, den auf sie einhauenden Lykurgos zurückzuhalten sucht. Diess Idol aber ist nicht Apollon, sondern, wie Roulez wohl erklärt (p. 119), die Thrakische Kotys, mit einem Aufsatz auf dem Kopf ähnlich wie der der Kybele.

Ausser dieser und den früher bekannten Vasenzeichnungen kommt Lykurgos noch vor an einem grossen Krater von vorzüglichem Styl auch aus Ruvo, der auf der andern Seite Pelops und Hippodamia enthält und sich jetzt in der Sammlung des Cav. Campana in Rom befindet (Braun im Bullett. 1846 p. 88). Der Sohn, schon getödet, wird von einem Mann und einem Weibe fortgetragen, die Gattin, zu Boden geworfen, unterliegt dem Buplex. Der Leiche des Jünglings gegenüber stehn sein Camerad und sein greiser Pädagogos. Bei dem noch brennenden Altar liegen Patera und Hydria als Zeichen dass der Rasende und Mörder ein Opfer unterbrochen hat. Darüber ist Apollon mit der Laute zwischen Hermes und Ares. Aber auch die geflügelte Figur der Millingenschen Vase von Anzi erscheint in der Höhe. „Sie ist umgeben von einem Nimbus und erhebt eine zugespitzte Stange um den von unsinniger Wuth blinden Lykurgos zu treffen. Sie hat Schlangen um ihre linke Hand gewickelt, welche hinlänglich die infernale Natur dieses Dämon

beweisen, die man vielleicht Ate wird nennen können.“ Wenn in der Ate Emil Braun mit meiner ihm sicher nicht bekannten Pöne im Allgemeinen zusammentrifft, so kann ich ihm doch in der Verweisung dieser dämonischen Person in die Unterwelt nicht beistimmen: dieser widerspricht der Strahlenkreis, während die vieldeutigen Schlangen sie nicht ausschliessend und nothwendig angehn. Die Strafe des eingeflössten Wahnsinns kommt dem Frevler aus der Höhe und die Schlangen bezeichnen die Wuth in der seine Strafe besteht, womit diese besondre Ate oder Pöne begleitet ist.

Die Strafe des Lykurgos sah ich an einer Kylix gemalt. Lykurgos mit Schwerd, gedrängt von drei Mänaden, eine mit Schwerd, zwei mit Thyrsen; gegenüber Siegesfeier, Dionysos umgeben vom Thiasos. In dem Mosaik in Neapel wird Lykurgos fliehend angefallen vom Panther des Dionysos, welcher die Strafe gebietend hinter ihm steht, eine ausdrucksvolle Composition. Zoegas Abh. S. 2, Gerhard und Panofka Neapels Ant. Bildw. S. 143. In dem Relief eines gläsernen Bechers, der in der angeführten Abhandlung von Roulez p. 114 beschrieben ist, wird Lykurg von den Reben, die er vernichten wollte, umstrickt, das Beil entfällt ihm, die Königin liegt todt, Dionysos ist von Pan und vom Panther begleitet.

Dem Dionysos rasende Thyiaden.

Taf. V, 9.

Das im vorigen Artikel erwähnte, von Zannoni zuerst bekannt gemachte und (S. 22 seiner Abhandlung) nicht annehmlich erklärte Relief der Gallerie zu Florenz stellt sehr wahrscheinlich nicht mythische Thyiaden vor, sondern was Pausanias zu Sikyon in Statuen sah (2, 7, 6), dass heilige Frauen dem Dionysos rasen. Ich muss nemlich nach Vergleichung dieses Reliefs die im ersten Theil (S. 163) geäusserte Vermuthung dass man in Sikyon mythische mit wirklichen Thyiaden verwechselt habe, zurücknehmen. In bestimmter Abstufung tanzt die eine freudig, ein halbes Rehkalb und einen Epheukranz in Händen; die andre, auf einem Felsen sitzend gesticulirt, von innrer Bewegung fanatisch ergriffen, mit den schlangenumwundnen Armen (pars sese tortis serpentibus incingebant, Catull.): die dritte sinkt erschöpft, nicht entseelt, sondern in Ohnmacht einem ihr beispringenden Mann in die Arme. In hoher Ruhe schaut der Gott, an eine Eiche des Waldes gelehnt, dem Schauspiel seiner Verehrerinnen zu. Die mittlere der Frauen erinnert an die Zusammenstellung des Mänadischen und des Seherischen, wie wenn z. B. Kassandra eine *μαντιπόλος Βάκχη* von Euripides genannt wird (Hec. 118). Der Mann welchem die dritte in die Arme sinkt, ist nur darum herangezogen damit sie recht eigentlich fallend in Ohnmacht und diess doch auf anmuthige Weise dargestellt würde: er hat zu den Personen der Handlung nicht mehr Beziehung als ein lebloser Gegen-

stand hätte wenn statt des Mannes ein solcher gebraucht wäre, damit die das Bewusstseyn Verlierende auf ihn hinstürzte, um nicht ausgestreckt auf dem Boden zu liegen. Gesetzlich ausgeschlossen waren Männer von der Scene im Freien nicht. Auf dem Parnass von Sturm und Schnee überfallenen Thyiaden kamen einst Männer zu Hülfe, wie Plutarch erzählt (de primo frig. 18). Der auf einer Säule errichtete Dreifuss mit darunter angesteckten Palmzweigen besagt dass die Thyiaden dem Dionysos und Apollon rasen nach den Worten des Pausanias (10, 32, 5), dem Dionysos aber zunächst, der darum allein als gegenwärtig abgebildet ist.

Die Erscheinung im Ganzen bringt die psychologisch merkwürdige Ergriffenheit der Mänaden, angeregt durch Musik und Tanz, bis zu ihrem Höhepunkt aber getrieben durch heiligen Wahn und das fanatische Gefühl des gegenwärtigen Gottes, besser als leicht irgend ein andres Bacchisches Relief zum Ausdruck. Man muss die Tänze der Derwische oder vielleicht die gewisser christlicher Secten in Nordamerika beobachtet haben um deutlicher zu unterscheiden was in diese meisterhaften Figuren über die äusserliche Bewegung hinaus innerlich Gewaltiges, Geistiges von der kundigsten Künstlerhand gelegt worden ist.

Idealische Vorstellung des Kelterns *).

Taf. VI, 10.

Unter den Zoegaschen Basreliefen stellt Taf. 87 [1]) zwei Satyr-Jünglinge vor, die sich an einem Ringel mit beiden Händen haltend und darunter den einen Fuss, der eine den rechten, der andere den linken fest aneinander aufstellend sich im Kreise umschwingen. Eben aus diesem Ansetzen beider Füsse, so wie aus der Musik die ihnen, auf der einen Seite stehend, ein andrer Satyr mit Doppelflöten dazu macht, ist deutlich dass es nicht gilt, wie Jemand geglaubt hatte, wer den andern von der Stelle ziehen könne, sondern dass sie sich umschwingen. Auf der andern Seite kommt ein Silen heran mit einem grossen Korb hoch voll Früchte; und auf dem ganzen Raume den ihre Füsse bereichen, sind kleine runde Körper, jedoch nicht auf dem blossen Boden, sondern in einem äusserst flachen Gefäss aufgehäuft. Zoega erinnerte sich hierbei eines Spieles oder Tanzes den er in der Gegend von Rom gesehen, wo zwei Bursche sich auf zusammen gehäuften kleinen Steinen an einem Ringel von Ginster so lang umschwangen bis einer fiel oder sich für müd erklärte. Diess Spiel, wenn gleich kein Schriftsteller es erwähne und kein andres Kunstwerk es darstelle, glaubte er hier zu erkennen. Es gedenken desselben aber allerdings Römische Schriftsteller (wenigstens des Ziehens, wenn auch nicht des Umschwingens am Seil [2]), und,

*) Kunstblatt bei Cotta 1816 N. 2.

1) Auch in Wieselers A. Denkm. Taf. XL, 476.

2) Taubmann. ad Plaut. Poenul. 116.

wenn ich nicht irre, so ist es auch gebildet auf einem Dekken-Gemälde aus einem alten Lusthaus neben dem Circus des Caracalla[3]), wo sich in dem mittelsten Feld zwei Panisken an den Händen fassen so als ob sie sich umschwängen, und zwar an einem leichten Merkzeichen herum das in den Boden gesteckt ist und woran sie immer mit den Händen nah bleiben. Viele geflügelte Victorien mit Palmzweigen in beiden Händen, die drei Horen im Tanz stehen in andern Feldern. [Das Kinderspiel in Italien die blinde Fliege genannt stammt selbst dem Namen nach von den Griechen [4])].

Indessen irrte sich Zoega in Hinsicht des zu erklärenden Basreliefs. Durch ein Bruchstück, wie es scheint von einem Fries, aus der kleinen, aber schönen Sammlung von Stücken in gebrannter Erde die aus Rom durch den Maler Wutky in die kaiserliche Antiken-Sammlung zu Wien geschafft worden sind und wie so manches andre Schöne und Lehrreiche dieser Sammlung wol verdienten von einem unterrichteten Mann endlich einmal bekannt gemacht zu werden, bin ich im Stande die wahre Bedeutung dieser Vorstellung anzugeben. Es sind dort die beiden Satyrn abgebildet, völlig gleich denen auf dem Marmorrelief, sich an einem Ringel haltend und herumschwingend, aber nicht zum blossen Spiel, sondern um Trauben auszutreten, die unverkennbar und hoch aufgeschüttet sind, obgleich die auf dem Marmor sichtbare Unterlage, das weite, flache, hölzerne Gefäss worin die Satyrn auf den Trauben stehen, nicht zu bemerken ist. Hiernach kommt der ältliche Satyr, der nemlich nicht einen Korb voll Aepfel etwa, sondern Trauben herzuträgt, um sie nachzuschütten, in den genügendsten Zusammenhang mit den andern Personen. Er fehlt übrigens auf dem gedachten Bruchstück. Da nimmt seine Stelle ein andrer Jüngling ein, der

3) Piranesi Vasi, Candelabri cet. T. 1 tav. 20. [S. auch Gemm. Flor. II, 83, 3, wo in dem kurzen Seil an beiden Enden kleine Handhaben durchgesteckt sind und auf Hor. Ep. I, 10 und Jos. Scalig. ad Varr R. R. verwiesen ist].

4) P. Victor. Var. Lectt. XV, 16.

zu der Arbeit Doppelflöten bläst und die Fussklapper tritt; auf der linken Seite aber, wo auf unserer Platte der Blasende steht, ist das Plättchen abgebrochen und kein Rest einer Figur mehr zu sehen. Hätte mir bei dieser Erklärung ein Zweifel übrig bleiben können, so würde er doch haben schwinden müssen als ich nachher ein andres Werkchen bemerkte [5]) worauf zwei bärtige, mit Fellen umhängte Satyrn sich an beiden Händen gefasst umschwingen und in diesem Ringeltanz Trauben austreten, die in einem zwar grossen aber doch nicht vollends so grossen Zuber als auf dem Zoegaschen Basrelief aufgeschüttet sind; denn die Satyrn treten dort mit dem äussern Fuss auf dem Rand des Gefässes herum. Neben ihnen drückt einer mit der Hand eine ungeheuer grosse Traube lustig in ein Gefäss aus. Auch noch ein Bruchstück derselben Vorstellung kommt anderwärts vor [6]). Man sieht nämlich den Satyr zur linken Seite der Flöte bläst und dazu die Scabilla oder Crupeza tritt. Von den Kelterern ist nur der eine erhalten. Die Trauben liegen auch in einem Gefäss; aber Montfaucon hatte, weil sie ihm zu gross schienen, wie Zoega, die Vermuthung, es möchten kleine Kugeln von Stein oder Holz seyn worauf der Mann nemlich, gleich jenem Satyr, mit dem Fuss Musik mache; was freilich eine sonderbare Art wäre. Er hatte aber nicht bemerkt dass das Werk verstümmelt sey.

Endlich finden wir die neue Art zu keltern auch von einem alten Dichter erwähnt, von Nikander nemlich in den Alexipharm. 30 ff. Diese Stelle gehört zugleich zu denen wobei sich die Bildwerke fruchtbar zur Erklärung der Schriftsteller zeigen. Denn indem man an den Umschwung und das Herumreissen das wir abgebildet sehen, nicht dachte, hat man in einer Handschrift ἴϑμασι aufgenommen für ὅ-

5) Millin Galer. mythol. LVI, 269, aus Olivieri Marmora Pisaurensia 1738.

6) Beger, Thesaur. Brandenb. T. III p. 255 und Montfauc. Antiq. expl. T. I pl. 176, 9.

θιμασι und nachher gar verbessert *ὄμμασι*, sie schwingen sich mit den Augen herum, für drehen die Augen, und ganz den Vergleichpunkt und sogar die Wortfügung missverstanden, wie die Schneidersche Uebersetzung zeigt. Der Sinn ist nemlich kein andrer als: Wie wenn Silene, des gehörnten Dionysos Pfleger, nachdem sie vorher durch überschäumenden Trunk sich berauscht, den wild-begeisternden Herbst austretend sich stossweise umschwingen und (dann) auf wankenden Beinen, besinnungslos auf dem Nysa herumtaumeln, so schwindeln[7]) diese, von dem verderblichen Gift eingenommen.

Bei dem allen wird Vielen diese Art Trauben auszutreten sehr befremdlich seyn. Allein man muss sich denken dass hier eben so gut als an der wunderschönen Ara Francavilla [8]), wo kelternde Satyrn vorgestellt sind, und an der herrlichsten aller Marmor-Vasen, die ganz dieselbe Composition enthält[9]), nicht ein wirklicher Gebrauch genau abgebildet ist, sondern dass sich spielende Phantasie mit eingemischt hat um ein Keltern vorzustellen, eben so aus Kraft und Unverstand zusammen gesetzt wie die Kelterer aus menschlichen und thierischen Bestandtheilen zusammengesetzt sind; und ein Land und eine Zeit anzudeuten wo man des übersprützenden Saftes nicht achtet, wo der Wein fliesst wie dort Milch und Honig; mit einem Wort einen Berg Nysa, wie Nikander, wahrscheinlich die Kunstwerke im Auge, sich ausdrückt. Von diesem Gesichtspunkt aus scheint mir auch

7) Dass *σκοτόωσι* vom Schwindel und nicht vom dunkelnden Aug an sich, welches ohnehin vom Drehen der Augen ganz verschieden ist, zu verstehen sey, ergiebt sich mit hinlänglicher Gewissheit aus den von H. Steph. Thes. l. Gr. T. III p. 880 angeführten Stellen. Auch das lehren diese und ähnliche Kunst-Vorstellungen dass Voss sehr Recht hatte, Tibull. VII (VIII) 36 inculti pedes, durch indocti, rudes zu erklären, worüber er von Huschke getadelt worden.

8) Bei Caylus Recueil d'ant. T. V pl. 58. [Zeitschr. f. a. K. Taf. V, 28].

9) Piranesi Vasi, Candel. T. I tav. 2. 3. 4.

das rechte Licht zu fallen auf das grosse Basrelief im Vatican [10]), wo zwei Satyrn gegen einen Krater mächtig angestämmt, die ungeheuern Trauben von den Stöcken herabziehen um ihren Saft zwischen zwei gekreuzten, auf- und abgedrückten Kelterbäumen in Gestalt von Thyrsen in den Krater auszupressen. Und wem fallen hierbei nicht von selbst die häufigen Vorstellungen von Wein- und Obst-Aernten auf Basreliefen und in andern Arten alter Denkmäler ein in welche gleichfalls so viel Dichterisches eingeflossen ist?

Die Widerlegung einer Zoegaschen Erklärung mag in diesem Falle jetzt leicht als veraltet erscheinen. Indessen ist es, wie mich dünkt, ganz angenehm an ihr als einem auffallenden Beispiel wahrzunehmen, wie sehr wir uns, seitdem sie zuerst gedruckt wurde, an Monumenten und an Kenntniss bereichert haben. Denn unter den vielen Wiederholungen derselben Vorstellung die seitdem bekannt geworden sind, enthält mehr als eine die Trauben in der Kufe und in dem Korb des zutragenden Satyr auf das Deutlichste und Schönste ausgedrückt, ganz besonders die in Campanas Ant. opere di plastica tav. 40. Diess Exemplar, mit blau angestrichnem Grund, ist unter elfen die ich bei dem Besitzer zählte das schönste. Noch andre sah ich 1845 in Rom (wo auch eines in alter Zeichnung sich befindet in einem der Bände aus der Capponischen Bibliothek, welche Zeichnungen von P. S. Bartoli und Andern enthalten in der Vaticana 3108 fol. 144), nemlich verschiedene im Collegium Romanum, zwei im Museum Gregorianum, je eins bei den Herrn Kestner, Braun, Capranesi. Auch aus den Ausgrabungen in Tusculum gieng derselbe Fries hervor (Canina Tusculo tav. 52, 1). Er findet sich ausserdem in Mailand in der bedeutenden An-

---

10) Museo Pio-Clementino T. V tav. 10 und Millin Gal. myth. LV, 271.

tikensammlung des Malers Palagi, in Berlin, aus der Koller-schen Sammlung (Panofka Terracotten des Berl. Mus. Taf. 43), in München in den vereinigten Sammlungen, im Brittischen Museum (Terrac. pl. 30 n. 59), in Paris in dem Münzcabinet der Bibliothek (ein Bruchstück) und in Kopenhagen (Musée Thorwaldsen T. 1 p. 113 n. 78 — 82 Bruchstücke). Nicht alle diese Abdrücke sind aus derselben Form hervorgegangen, aber die Verschiedenheiten sind untergeordnet: etwas mehr oder weniger Humor in den Seitenfiguren, der Scabillentreter etwas gerader gehalten oder eifriger und lustiger arbeitend, sein Krupezion gross angegeben oder kaum sichtbar neben der Kufe, wie auf dem Albanischen Exemplar, wo Zoegas Zeichner es daher übersehn hat, die Pfeifen hier beide gerade, dort die eine krumm u. s. w. Sehr schön ist diese Composition aus dem Plastischen und dem ältern Styl in einen neueren und in das Malerische übergetragen in einem 1840 entdeckten Wandgemälde in Zahns Ornamenten und Gemälden von Pompeji 3. Folge Taf. 13; die Satyrn jugendlich und anmuthig welche die Trauben austanzen, so wie der welcher einen Korb voll zum Aufschütten herbeiträgt. Eine andre Vorstellung, die an denselben Friesen aus gebrannter Erde mit jenem offenbar abwechselte, da sie in gleichem Geist gedacht und ausgeführt ist und gleiche Masse und Verzierungen hat, wo zwei alte Satyrn gebückt von den niedrig gezogenen Reben die Trauben in die Körbe abnehmen, kommt ebenfalls in vielen Exemplaren vor. Campana tav. 39, Canina Tusculo tav. 52, 6, Terrac. of the Brit. Mus. pl. 17, 28. 33, 67. 34, 69 (und in Arabeske übergehend pl. 14, 22), Panofka Taf. 44.

Gegen den ächt Griechischen Styl des schönen Thonreliefs stechen die Römischen Marmorreliefe ab durch die realistische, empirische Behandlung der Figuren, womit sie die ältere Vorstellung des Traubentretens nachbilden. In dem von Pesaro bei Olivieri schwingen wenigstens zwei Satyrn sich im Tanz in der tiefen Kufe herum, aber sie gleichen ganz zwei derben Bauern. Eben so an einem im

Mus. du Louvre pl. 136 die beiden nur jüngeren Satyrn, die sich einander anfassen und tapfer tanzen und stampfen. In einem bei Zanetti halten sie sich springend in der Kufe an beiden Händen und stossen zugleich mit Keulen die Trauben aus: einer schleppt einen Korb voll Trauben herbei (Statue de Venezia T. 2 tav. 31). An einem Sarkophag in Salerno, welcher zu dem bekannten Casalischen ein gutes Seitenstück abgiebt, ist unter dem einander gegenüber gelagerten Paar, Dionysos und Ariadne, statt des Kampfs zwischen Pan und Eros dort, diess lustige Traubenpressen dargestellt: Silen und zwei Satyrn in der langen Kufe, einer schüttet zu und einer hält einen Korb voll Trauben. Gut und im Zusammenhang ist das Zutragen der Trauben, das Herumspringen in der Kufe, das Aufschöpfen des abfliessenden Safts und eine Kelter daneben vorgestellt an einem halbrunden Marmor bei Zoega Taf. 26, der noch zwei Sarkophage, Mattei und Corsini anführt. An dem letzteren, wo links von dem für die Inschrift bestimmten Raum Trauben auf einem Ochsenwagen herbeigeführt und andre von zehn Kindern von einem grossen Rebstock gepflückt werden. und auch rechts fünf andre Kinder Trauben brechen, zwei in Körbchen welche tragen, treten drei, sich umarmend, jedes ein Pedum haltend, Trauben aus in einer Kufe mit untergesetzten Fässern in welche der Wein durch Löwenmäuler ablauft. Auch auf dieser Seite lauter nackte Kinder. Aehnlich ist die Anordnung an einer Sarkophagsseite des Vaticanischen Museums. Die Inschrift in der Mitte ist Θ . Γ . ΟΥΑΛΕΝΤΙΝΟϹ. Zur rechten Seite stampfen zwei Knaben, die zugleich ein Körbchen und einen Thyrsus tragen, einen Haufen Trauben, ein dritter führt einen Ochsenwagen mit Trauben herbei. Auf der andern Seite ist ein Bauerhaus, mit einem Stöckchen jagt der Bewohner vom Fenster aus einen Hahn fort der nach einem Backofen zufliegt.

Auch in dem phantastisch kecken und burlesken Styl älterer Vasengemälde aus Vulci in schwarzen Figuren kommt unter lustig übertriebenen Vorstellungen der Weinerndte

durch Satyrn[11]) vor dass einer auf Trauben herumspringt. Diese sind in einem Krater aufgehäuft in welchen der Springer die Trauben von den Reben selbst herabreisst, auf einer Amphora in Dubois Vases Gr. formant la collection de M. Pancoucke Paris 1835 p. 4 n. 35, Abbildung n. 43, oder mehr nach der Wirklichkeit in einem Korbe[12]), der auf einem Tisch mit hohem Rand und einer Abzugsrinne darin aufgesetzt ist, an einer Amphora der in Rom noch erhaltenen Sammlung Feoli (p. 90 n. 34 des Katalogs von Secondiano Campanari). Auch an der weiten und flachen Kufe, worin das Satyrpaar sich im Ringel dreht, ist Abzug des Safts und ein Gefäss um ihn aufzunehmen hinzuzudecken: und es ist charakteristisch für die poetische, auf die ergänzende Phantasie eingerichtete Griechische Compositionsweise dass der Bildhauer, um eine gleiche und einfache Grundlinie zu gewinnen, den Apparat und die Hülfe der Perspective, die ihm etwa zu Gebot stand, verschmäht hat. Der Ausdruck für das Treten der Trauben war seit Homer *τραπέειν* und indem *τραπητὸς* von Hesychius nur obenhin erklärt wird *οἶνος*, so ist vermuthlich der Wein dieses ersten Abflusses vom Treten, als ein besserer zu verstehn (nicht als bloss „ausgekeltert, Most"), da erst die vom Treten ausgequetschten Beeren in die Kelter gebracht wurden[13]), die einen schlechteren Wein geben. In einem Hesiodischen Bruchstück worin mehrere andre Ausdrücke ungewiss sind, ist *λακτίζειν* gebraucht: *ϝροιτὸς ἐῢ σταφυλῶν λακτιζομενάων αἱμορόῳ δρόσῳ.* Im Grossen sah man die Satyrn diese Arbeit verrichten in der grossen Bacchischen Procession zu Alexandria bei Athenäus (5 p. 199 a). „Darauf wurde ein

---

11) S. besonders eine Kylix in Florenz bei Inghirami Vas. fittili T. III tav. 262.

12) Schol. Aristoph. Ach. 202. *λήναιον γάρ ἐστιν ἐν ἀγροῖς ἱερὸν τοῦ Διονύσου διὰ τὸ πλεκτοὺς ἐνταῦθα γεγονέναι, ἢ διὰ τὸ πρῶτον τὸν ἐν τούτῳ ληνὸν τιθέναι.*

13) Serv. ad Virg. Georg. II, 241.

andrer Wagen, 20 Ellen lang, 16 breit, von 300 Männern gezogen, auf welchem eine Kufe von 24 Ellen in die Länge und 15 in die Breite voll Trauben befestigt war. Es traten aber 60 Satyrn, die ein Traubenstampflied (ἐπιλήνιον μέλος) zum Aulos sangen, mit Silen als Vorsteher, und der Most floss den ganzen Weg hindurch."

Bacchisches Marmorrund *).

Taf. VI, 11.

Dieses Denkmal bekannt zu machen veranlasst mich weniger der Inhalt der Zeichnung als die Form des Werkes, die bisher, so viel mir bekannt, noch nicht beachtet worden ist. Nicht einmal erwähnt erinnere ich mich diese marmornen runden Platten gefunden zu haben, welche, mit Bacchischen Göttern und Gegenständen bezeichnet, vermuthlich an irgend einem heiligen Ort aufgehängt oder aufgestellt wurden, zu keiner andern Bestimmung als welche jede Abbildung festlicher und geheiligter Gegenstände hat; in dieser besonderen Form aber durch irgend eine Zufälligkeit der Einrichtungen, nach denen die Alten vielfältige Arten die Götter und was sich darauf bezog vorzustellen mit einander verbanden.

Die Vorstellung selbst ist indessen nicht unbedeutend. Der Vater des Dionysos, ein sehr häufiger Gegenstand der Bacchischen Werke, ist hier grösser und mehr ausgeführt und ausdrucksvoller als in den gewöhnlichen zusammengesetzten Vorstellungen. Uebrigens sehen wir die Abbildung einer Maske vor uns, in welcher Gestalt nach einer sonderbaren Abkürzung die Götter häufig gebildet wurden [1]). Auch

---

*) Kunstblatt b. Cotta 1816 N. 18.

1) Zoeg. Bassir. Tav. XV; wo unter andern eine Ammonsmaske vorkommt. Bacchische Masken sieht man zahllos, z. B. bei Bacchischen Zügen, das. Taf. LXXVII. Millin Gal. LXIX vgl. XLIX, 302. LXIII. LXIX. LXX, 267. LXXI, 222. LXXXI, 327. Zoeg. tav. IV.

die Rückseite bietet etwas Beachtenswerthes dar. Diese Mänade ist, so häufig auch die Mänaden mit dem Messer vorkommen, die einzige mir bekannte die ein menschliches Haupt der Altarflamme übergiebt und dadurch an die Zeiten der Einführung des Bacchischen Dienstes erinnert, wo nach Apollodor die Argivischen Weiber in der Wuth die säugenden Kinder verzehrten und Agave ihren Vater zerstückte; wenn man sie nicht für Agave selbst halten will, welche auf andre Weise den Kopf des Pentheus haltend mehrmals vorkommt [2]).

Von ähnlichem Inhalt sind mehrere Werke dieser Art deren Beschreibung ich aus Zoegas Papieren mittheilen werde. Es befindet sich nemlich

1. Eins im Vaticanischen Museum (im innern Hof), wo auf der einen Seite eine Mänade ist im Orgasmus, tanzend, mit rückwärts geworfenem Haupt, die Arme weit auseinander; auf der andern ein brennender Altar im Schatten zweier Bäume [3]).

2. Auf einem andern im Kircherschen Museum, welches neuerer Zeit in zwei Platten aufgeschnitten und auf Schiefer gezogen worden, ist auf der einen Seite ein Pan, mit am Hals gebundner und über die linke Schulter flatternder Nebris, in seiner gewöhnlichen Bewegung. Er nähert sich einem Altar von Feldstein und giesst ein Rhyton über die Flammen desselben aus indem er in der linken Hand ein Pedum hält. Auf der andern Seite ein junger Satyr der

---

Sehr häufig sind dergleichen an Ecken der Sarkophage angebracht; und als Verzierung an allen Arten von Denkmälern. Eine Opferspende vor einem Ammonskopf enthält eine Gemme von Maffei bei Montfauc. T. II pl. 74, 2. Masken von Bacchus, Silen und einem Satyr in den Ancient terracott. of the British Mus. n. 62. Das. n. 66 ein Kopf des Ammon in Relief.

2) [O. Jahn Pentheus und die Mänaden S. 21 f.]

3) [Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 156. n. 93. Pistolesi Vaticano T. IV tav. 102, wo nur die Bacchante abgebildet ist].

auf den Fusszehen mit fast geschlossenen Beinen stehend, die Rechte über einen ähnlichen Altar ausstreckt.

3. Pan sitzend bläst die Syrinx. Daneben ein ländlicher Altar, das ist ein Feuer auf einem rohen Felsstück brennend. Auf der andern Seite ein Delphin. Diess Stück, das Zoega unter den bei der Ausgrabung am See von Pontano, der Stätte des alten Gabii, gefundenen Alterthümern 1792 sah, ist nachher verschwunden.

4. Ebendaselbst sah er ein ähnliches Stück das nachher 1795 wieder unter den Alterthümern des Bildhauers Pacetti vorkommt; denn so sehr stimmt die Beschreibung überein dass ich an der Einerleiheit nicht zweifle. Auf der einen Seite ein Korb ohne Deckel worauf zwei Masken stehen, eine weibliche mit der Stephane und eine von einem Satyr. Auf der andern Seite Bacchus nackt mit Kothurnen, Thyrsus, den Peplos auf dem Arm, neben einem brennenden Altar aus gehäuften Feldsteinen [4]).

5. Ein andres solches Rund, das 1791 im Thal von Lariccia ausgegraben worden, besass der Portugiesische Gesandte Graf Susa. Auf der einen Seite ein junger Satyr mit kurzen gesträubten Haaren, menschlichen Ohren und einem grossen auf der Brust geknüpften und hinten herabhängenden Fell, nach den grossen Tatzen nicht von einem Panther, sondern von einem Löwen. Er lauft mit emporgerichtetem Blick, den Kopf auf die Schulter geworfen, indem er einen dünnen etwas gekrümmten, mit einer flatternden Vitta geschmückten Stab, mit einem Thyrsusknopf von Epheulaub nachlässig an die linke Schulter anlehnt, rechts nach einem Altar zu, der gleich den übrigen aus rauhen Felsstücken ist und sich hier mit der hintern Seite in die Kreis-

---

4) [Diess vermuthlich die durch Gerhard in das Museum zu Berlin gebrachte Scheibe, Berlins Ant. Bildw. S. 66 N. 67 *u*, obgleich es da heisst: „zwei komische Masken auf eine mit Obst beladene Cista gelegt," als bezüglich auf das von Bacchus am ländlichen Fest eingeführte Lustspiel].

linie verliert. Er streckt die Rechte aus um eine Fackel anzuzünden, oder (nach genauer Untersuchung) wahrscheinlicher ein Rhyton in die munter brennende Flamme auszuleeren. Das Gesicht drückt Trunkenheit aus. Die andere Seite ist roh und rauh, nur der ziemlich breite Rand mit grossen Epheublättern verziert. Der Rand der andern ist glatt.

Hinsichtlich des Gebrauchs ist nur eine Kleinigkeit nachzutragen; denn Erklärung und Untersuchung ist aus diesen Zoegaschen Beschreibungen der Basreliefe beinah ganz ausgeschlossen. Bei Nro. 1 heisst es: „Von der gewöhnlichen Grösse der Bacchischen Disken. Der Discus hatte schon ursprünglich einen eisernen Zapfen unten; war also bestimmt auf etwas das ihn trug aufgepflanzt, nicht oben aufgehängt zu werden, wie andre ähnliche welche die Spange oben haben, wo die Köpfe der Figuren sind.“ Letzteres ist ausdrücklich erwähnt an Nro. 3 und 4. An dem unsrigen war vielleicht das Eisen unten, wo ein Stück abgebrochen ist. Der im Vaticanischen Museum ist jetzt aufgestellt auf einen Fuss, dass man ihn umdrehen kann. Was die Grösse betrifft, so ist sie bei Nro. 5 genau angegeben. Durchmesser 1 Palm 5 Zoll 3 Linien mit dem Rande, der 1 Zoll 6 Linien hat; die untere Seite aber etwas kleiner; die Dicke 2 Zoll. Bei Nro. 2 etwas mehr als 1 Palm Durchmesser. Der unsrige hat 1 Palm 6½ Zoll Durchmesser, 3 Zoll Dicke.

Dass die eine Seite vorzugsweise gegolten habe, bestätigt sich an mehrern dieser Werkchen. Auf der unsrigen ist der Ammon von ziemlich erhabener Arbeit; die Mänade flüchtig und rauh gearbeitet und sehr flach gehalten. Auf Nro. 5 ist die obere wenig erhaben gearbeitete Seite von sehr zierlichem und geistreichem Styl, wenn auch nicht aufs Feinste vollendet, die andere fast ganz vernachlässigt. An Nro. 1 ist die erste Seite von flacher und zierlicher Arbeit; die andre mehr erhaben, aber grob. Nro 2. 3 und 4 hatten auf beiden Seiten ohne angegebenen Unterschied flaches und flüchtig gearbeitetes Relief, das erste zierlich.

Noch ein anderes Rund, vom Umfang eines Tellers, führt

6. Zoega an unter den Marmorn von Msgr. Despuiches (der 1791 zu Ariccia hatte graben lassen), mit einem anderartigen Gegenstand, nemlich einem Medusenkopf mit herausgestreckter Zunge. 7. Auch gehört hierher ohne Zweifel was er in den Bassiril. tav. 93 p. 211 anführt, „ein rundes Werk, nicht gross und sehr verstümmelt, aber von sehr guter Manier, vor Jahren im Palast Accoramboni befindlich.“ Diess enthielt die Mutter Erde mit dem Schlaf in Kindesgestalt. Ferner findet sich 8. ein Marmorrund bei Montfaucon T. 4 P. 2 pl. 145, worauf ein Heros mit Schwerd und Palmzweig, begleitet von einem Beschildeten, auf einem Altar knieend Schutz sucht gegen ein Weib das in Wuth eine Doppelaxt gegen ihn schwingt: am Boden zwei Masken mit ungeheuren aufgerissenen Rachen. Hierdurch wird der Ausdruck dischi Bacchici etwas eingeschränkt. Dazu kommt 9. auch noch ein Bruchstück von einem solchen Rund aus Pentelischem Marmor im Besitz des Ministers von Humboldt, welchem auch das jetzt herausgegebene ganze gehört. Die Vorstellung dieses Bruchstücks ist zweifelhaft. Auf der einen Seite Hercules, der ein Tuch über einen Kessel aufzuhalten scheint. Zoega dachte dabei, wie mir ist gesagt worden, an das vergiftete Gewand. Es könnte sich aber vielleicht diese Vorstellung auf ein warmes Bad beziehen. Unten ist nur noch eine Hand von einer andern Figur sichtbar: auf der andern Seite ist Hermes stehend, auf dem Boden sitzt eine würdige eingehüllte Person eines Alten: so schien es mir wenigstens nach der Zeichnung, obgleich die Figur Andern weiblich vorgekommen ist. Zoega nahm es für Hermes im Begriff eine Seele (die sitzende Figur) abzuholen. Sonderbarer Weise traf ich in Wien 1811, wo ich diese Zeichnung sah, in der Sammlung des Dr. Bahrdt einen geschnittenen Stein der damit ganz übereintrifft und herausgegeben zu werden bestimmt war. Auf der einen Seite ein nackter Mann der eine Schale über eine kleine Urne hält (an der Stelle wo dort Herakles) und auf der andern jener Hermes; unter ihm ein bärtiger Gefangener sitzend und ge-

gen dem Hermes über ein Held der auf den sitzenden Alten zeigt; die zweite Scene hielt der Besitzer für einen Handel um einen Gefangenen. Mir scheint sie den Priamus vorzustellen der von Hermes geführt im Zelt des Achilles um den Leib des Hector unterhandelt. Die Figur des Priamus gleicht ganz der die er auf dem Capitolinischen Sarkophag (Mus. Capit. T. 4 tab. 4. Millin Gal. 154, 589) und auf einer Gemme hat wovon der Abdruck nicht selten ist.

Um das Verzeichniss dieser Runde (*δίσκοι, κύκλοι, clypei* oder wie sie die Alten genannt haben mögen) fortzusetzen, so sah ich deren ehmals 10. 11. zwei im kaiserlichen Antikencabinet zu Wien, auf dem einen ein Satyr, auf dem andern eine Bacchantin, die Rückseite an beiden glatt.

12. So ohne Zweifel auch an einem der Villa Albani, Indicaz. n. 184 ediz. 2, wovon Zoega schreibt Bassiril. T. 2 p. 293 n. 65: „Discus mit der Halbfigur eines Satyr mit Pedum von vorn zu sehn, von sehr gewöhnlicher Arbeit."

Vier sah ich 1843 in den Magazinen des Vaticanischen Museums nemlich.

13. Satyr, Rv. ein blasender Triton.

14. Maske eines Satyr, Rv. tragische Maske.

15. Männliches Porträt auf beiden Seiten.

16. Mänade mit Fackel, Rv. ohne Figur. Diess von ungewöhnlicher Grösse.

Vier sind im Brittischen Museum, 17. Ancient Marbl. T. 2 pl. 38. Priap, ein Altar, Eros opfernd. Rv. Adler mit einem Hasen in den Krallen, Epheukranz umher. Der Herausgeber verwechselt, wie auch Andre, diese Scheiben mit einer Patera.

18. Das. pl. 40 Pansmaske mit Eichenzweigen eingefasst. Rv. Satyrmaske, ein Epheuzweig, ein brennender Altar.

19. Im zehnten Zimmer N. 76 aus der Hamiltonschen

Sammlung, Silen, Rv. „Satyr" nach dem Verzeichniss, vermuthlich Pan.

20. In demselben Raum N. 82 Maske des bärtigen Bacchus, Rv. Panther. So werden diese beiden Stücke in einer früheren Ausgabe der Synopsis of the Contents of the Brit. M. angegeben. In der 47. von 1844 ist im zehnten Raum, in der Hamiltonschen Sammlung, nur angeführt p. 85: a marble patera, fourteen inches in diameter, found in the ruins of Hadrians Villa.

21. Woburn Abbey Marbles 1822 pl. 28. Ammonsmaske. Rv. Kopf eines Kriegers mit Spitzbart, archaistisch. Sehr flaches Relief. Der Discus ist jetzt auf einen Fuss aufgestellt [5]).

22. Canina Tusculo tav. 38, 13. 14. Ein sitzender Satyr opfernd. Rv. Baccha einen Kranz zum Altar bringend.

23. Ehmals im Museum des Victorius in Rom. Mänade mit dem Tympanum einherstürmend, ein Panther gleich einem Hund voranspringend, hinter ihr ein dürrer Baum woran ein Tuch geknüpft ist. Rv. Mänade mit kleinen Handpauken, tanzend, mit über ihr und von den Seiten flatterndem Peplos. Donii Inscrr. ed. a Gorio p. XXXV.

24. Clarac Musée du Louvre pl. 214 *quater* n. 801 B, Masken von Satyr und Silen auf einem Altar aus grossen Steinen zusammengelegt, woran ein Pedum angelehnt ist. Breiter Rand, die Rückseite ohne Zweifel leer.

25. Berlins Ant. Bildwerke von Gerhard S. 66 N. 67 *v*. Ein flötender Amor auf einem Delphin. Rv. Seedrache unfern der Küste, die durch einen Baumstamm angedeutet ist.

26. Buonarotti Medagl. p. VIII, Titelvignette, Millin Gal. mythol. 172, 639, Durchmesser 11 Z. Die Rückseite vermuthlich leer. Odysseus, das Schiff hinter sich, unterhält

---

5) Die Erklärungen zu diesem nicht in den Buchhandel gekommnen Werk sind von D. Hund, dessen verschiedene lächerliche Vermuthungen über die Bestimmung dieser Runde vorzüglich geschickt sind einen Begriff von seinem Beruf zu solcher Schriftstellerei zu geben.

sich, gewiss nicht zum Abschied mit dem Phäakenkönig, nach R. Rochette Mon. inéd. p. 368 not. 2 mit seinem Verwandten Eurylochos, was nicht viel wahrscheinlicher ist. Zwischen beiden ist auf einem Pfeiler das Bild einer Seegöttin mit dem Anker aufgerichtet, nach Rochette Galene.

In Arolsen in der fürstlich Waldeckschen Sammlung befinden sich drei „ziemlich grosse Scheiben," nur auf der einen Seite bearbeitet, erklärt von Wieseler in den Jahrb. der Alterthumsfreunde im Rheinlande St. 5 S. 348 — 364, gegen deren Aechtheit Gerhard Zweifel äusserte. 27. Ein Krieger. 28. Minerva mit Aegis, Schild, Blitz und Eule, vgl. N. 44. 29. Kleopatra sterbend auf einem Sessel, drei Dienerinnen und auf einem Tisch eine Schlange aus Obst und Weinlaub hervorschiessend.

30. In Parma bei dem Ausgraben des Theaters gefunden, 37 Centimeter im Durchmesser. Ein Satyr stehend bei einem entlaubten Baum, einen Schlauch auf den Schultern, den er in ein Gefäss ausgiesst. Rv. Ein sitzender Satyr, der auf dem rechten Schenkel eine bärtige Maske hält, hinter ihm ein entlaubter Baum woran eine Hirtenflöte hängt. Oben ist ein Loch zum Anheften oder Aufhängen vermittelst eines durchgezogenen Draths oder Kettchens. M. Lopez Lettere intorno alle ruine di un antico teatro scoperto in Parma 1844 p. 12.

31. In Velleja gefunden, ungefähr 30 Centimeter im Durchmesser. Masken eines jungen Satyr und eines alten Pan, unter welchem ein Pedum liegt. (Aehnlich ist N. 22). Rv. Zwei Delphine. Lopez l. c. p. 53 nach einer Zeichnung und einer Handschrift über die Nachgrabungen in Velleja.

32. 33. Bei dem Aufgraben des Theaters in Verona wurden zwei solcher Scheiben gefunden, mit einem eisernen Ring oben, zum Aufhängen, mit Sculptur auf beiden Seiten. Auf der einen Sphinx mit einem menschlichen Kopf und andern Gliedern in den Klauen. Rv. Ein Bewaffneter mit krummem Schwerd und geradlinichtem Schild der sich gegen ein wildes Thier vertheidigt. Annali d. Inst. archeol.

1839 T. 11 p. 184. Hier ist bemerkt, an einem Cippus im Vatican sey die Art ausgedrückt wie diese Scheiben mittelst einer Kette aufgehängt wurden. In einer andern Nachricht über diese Ausgrabung im Theater zu Verona ist bemerkt dass ausser vier Bacchischen Hermen gefunden wurden „Pelten und Disken, die auf der Vorder- und Rückseite mit Basreliefen verziert sind.“

Auch in Neapel ist eine Anzahl solcher Scheiben, grösstentheils aus Pompeji. Daher wird auch die seyn, 34. die ich bei dem Englischen Gesandten Temple sah, mit einem Satyr und Rv. Greif. Im königl. Museum befinden sich drei ehmals Borgiasche, wovon ich die Beschreibung Zoegas in der Zeitschrift f. a. K. S. 603 f. mittheilte. Nemlich:

34*. „Silen, nackt, mit einer Schürze versehen, sitzend auf einem Felsen, in der Rechten eine Art Peitsche haltend, welche wagerecht gerichtet ist gegen eine kleine nackte ihm gegenüberstehende Figur, welche ein furchtsames Aussehen und die Hände zum Kinn erhoben hat“ — ohne Zweifel eine komische Vorstellung einer Züchtigung, welche das Vorbild der Pädagogen anwendet. — Rv. „Geflügelter Genius (Eros) auf einem Delphin. Auf beiden Seiten ist die Arbeit sehr niedrig gehalten, aber von gutem Geschmack. Umher ein glatter Rand so hoch als die Figuren. Das Rund hat den Umfang eines grossen Tellers mit einem Anzeichen des eisernen Zapfens, mittelst dessen es aufgehängt wurde.“ Diess bei Finati il r. Museo Borbon. 1842 p. 252 n. 52 und abgebildet im Museo Borbonico Vol. 13 tav. 11 unter der Ueberschrift Cinque Bassirilievi, wovon zwei andere einer Scheibe aus Pompeji angehören, eines auf beiden Seiten einer andern wiederholt ist. Diess und überhaupt woher die fünf Basreliefe seyen, wie sie zusammengehören, bemühte der Cav. Bernardo Quaranta sich nicht zu erkunden, als ihm die Platte aus den zur Publication aufgehäuften Vorräthen zur Erklärung zugetheilt war.

35. Von ausgeführter Arbeit Medusengesicht. Rv. „ein junger Satyr, welcher wie sitzend auf der Ecke eines Fel-

sens, den er kaum mit dem Gesäss berührt, mit der Linken den Rücken eines kleinen Kindes hält, das auf seinem linken Knie reitet und beide Hände emporhebend sich zurückwirft, während der Satyr mit der Rechten eine Flöte fingert, die er bläst und mit dem dickeren Ende an das Ohr des Kindes hält." Mus. Borbon. Vol. 13 tav. 23, wo B. Quaranta diess Monument fälschlich zu den aus Pompeji hervorgegangnen zählt. Finati p. 252 n. 50. Durchmesser 1 Palm 1½ Zoll. Der knappe Sitz des Satyrs und die Behandlung seines Knäbchens, das er mit rauhem Scherz durch das Flöten ins Ohr ängstigt, drücken das wilde Leben des kecken, an Flüchtigkeit und Fertigkeit der Bewegung Rehen und Geisen verwandten Geschlechts sehr naiv aus.

36. „Bruchstück eines ähnlichen Rundes von zierlicher Arbeit. Auf der einen Seite ein Bacchus, mit leichtem, wie es scheint, auf die gewöhnliche Weise geworfnen Peplos, von welcher Figur jedoch nur die Beine bis über das Knie übrig geblieben sind. Er bewegt sich mit munterm und zugleich kräftigem Schritt indem er einen Blitz mit den Füssen tritt. Vor ihm ist ein Felsstück oder Hügelchen, worauf ein Pinienzapfen. Auf der andern Seite ein Paar nackte Beine von Einem der auf den Zehen tanzte und zwar stehend auf einer Art Blume oder Knauf. Vor diesen Füssen ist ein kleiner umgestürzter Cippus."

In Pompeji wurden im Peristyl eines einzigen Hauses fünf auf beiden Seiten mit Reliefen verzierte Disken gefunden, worüber uns genauen Bericht der ehrenwerthe Avellino giebt in einem Anhang zu seiner Descrizione di una casa disotterrata in Pompei negli anni 1832. 1833 e 1834 im 3 Bande der Atti dell' Acad. Ercol. 1840, des besondern Abdrucks p. 49 — 92. Sie folgen zunächst.

37. Geflügelte Nike mit einem Aplustre in der Rechten, eine um eine Säule gewundene Schlange fütternd. Rv. ein Krieger seinen Helm in der Rechten hinhaltend; beide in hieratischem Styl. Avellino tav. 4. Mus. Borbon. Vol. 10 tav. 15. Bei Finati p. 259 n. 81. Der Durchmesser 1½ Palm.

38. Eine theatralische Maske auf beiden Seiten.

39. Bacchus, Rv. zwei Satyrn.

40. Hercules, unbärtig, mit Löwenhaut, Keule und Bogen, sein Opferschwein neben sich. Rv. Pan, die Syrinx blasend, ein Korb mit Obst an einem Baumstamm aufgehängt. Der Styl Römischer Arbeit ähnlich und charakterlos. Avellino p. 87 — 90 tav. 5 fig. 2.

41. Bruchstück. Auf beiden Seiten ein Weib in hieratischem Styl mit einer Patera in der Hand und doppeltem Armband nah über der Hand. Avellino p. 91 tav. 5 fig. 3.

42. Von dem p. 50 als dritter angegebenen Discus (Bacchus, Rv. zwei Satyrn) ist der p. 80 s. als der dritte beschriebene und tav. 5 fig. 1 (auch Mus. Borbon. Vol. 10 tav. 16) abgebildete verschieden. Dieser hat 1½ P. Durchmesser. Ein unbärtiger Satyr, links gewandt und den linken Fuss etwas höher auf einen Felsen aufsetzend, spielt mit einem Satyrknaben, den er an beiden Händen gefasst an sich heranspringen oder klettern lässt. Rv. Ein bärtiger Satyr reicht einer ithyphallischen Herme eine grosse Traube hin, während er mit seiner Linken den Weinschlauch an sich hält.

Avellino bemerkt (p. 52), dass diese fünf (oder sechs) nicht die ersten in Pompeji gefundenen Monumente sind, sondern andre ähnliche in guter Zahl sich im k. Museum finden, die an verschiedenen Orten von Pompeji entdeckt wurden (s. die vom Canonicus Jorio Guida di Pompei p. 10, 76 angeführten) und ein andrer Discus mit Bacchischen Bildern wurde nachher entdeckt 1834 und andre noch später 1838." Im 13. Bande des Museo Borbonico sind davon noch drei gestochen, nemlich:

43. Taf. 11 unter den „fünf Basreliefen" (N. 34*), bei Finati p. 247 n. 29, ein Satyr in seliger Trunkenheit tanzend, Rv. Herakles und der Hirsch. Schöne Griechische Arbeit.

44. Auf derselben Tafel, bei Finati p. 252 n. 51 Athene, von dem Schild über Brust und Leib verdeckt, die Lanze

an sich gelehnt, betrachtet den Helm in ihrer Hand; hieratischer Styl. Rv. dieselbe Figur.

45. Auf Taf. 12 mit der Ueberschrift zur Notiz due bassirilievi, bei Finati p. 258 n. 76, 1½ Palm. Satyr und eine Alte schlachten ein Schwein, dessen Blut in ein untergestelltes Gefäss strömt. Rv. Ein kahlköpfiger, wohlbeleibter Satyr bläst die gerade und die krumme Flöte indem er mit dem rechten Fuss den Takt tritt, sitzend vor einem brennenden Altar auf einem Felsen. Römische Sculptur, gute Composition.

Finati verzeichnet ausserdem in dem kleinen Saal der Basreliefe:

46. p. 253 n. 60 einen „Discus aus Marmor, im Durchmesser ungefähr 1 Palm, aus Pompeji, auf beiden Seiten ein Handwerksmann bei der Arbeit, aber in zwei verschiedenen Scenen. Römische Sculptur.“

47. p. 262 n. 96, fast 1 Palm im Durchmesser, aus Pompeji, eine komische und eine tragische Maske, Rv. Pegasus.

Dann führt Finati nach p. 326 in dem nicht allgemein zugänglichen Saal der Venusstatuen unter 262 kleineren Gegenständen, wie sie täglich in Pompeji gefunden würden, insbesondere an „einige sehr werthvolle Basreliefe mit zwei Seiten“ und als ausgezeichnet darunter ist genannt:

48. in Marmor von Luni ein trunkener Satyr der auf dem nahen Altar festlich aus einem Krug eine Libation ausführt und Rv. ein Satyrweib, vielmehr eine Mänade, welche, den Peplos auf beiden Seiten gefasst, tanzt, vom Wein überwältigt, den Thyrsos schwingend. Daneben ein Säulenstumpf worauf die Maske eines Alten liegt. Die Trefflichkeit dieser Arbeit finde ich auch in meinen Notizen bemerkt, und dazu ausserdem in diesem Raum (ausser dem Hercules und Pan N. 40 und dem Satyr einen Satyrknaben heranziehend, Rv. Satyr mit langen Spitzohren vor einer Spitzherme eine Traube haltend N. 42) folgende Runde angegeben:

49. der bärtige Dionysos. Rv. Pan und ein Panther, Zerbrochen.

50. Pan, Rv. glatt.

51. Ein Hirsch, Rv. glatt.

52. Masken (verschieden von N. 47), so auch noch zwei mit Medusen. Auch führt Jorio Guida di Pompei p. 36 noch einen nur auf der einen Seite verzierten Discus an, mit einem Ueberrest einer Einfassung von Holz daran.

Abzusondern sind von diesen Disken eines wenig verschiedenen Umfangs und besonderen Gebrauchs die Monumente bei welchen, ohne Bild auf der Rückseite, die runde Form im Kleinen, wie bei dem schönen Hochrelief aus Erz mit Aphrodite und Anchises, bei einem andern das in Aegina gefunden wurde, oder im Grösseren und Grossen nur beliebt worden ist statt der geradlinichten, wie auch bei Inschriften zuweilen geschehen ist, z. B. Brit. Mus. 2, 36. Mit Unrecht zieht daher Avellino p. 53 die runden Thonreliefe bei Millingen Anc. Mon. Statues pl. 18, Perseus und Andromeda, Paris und Oenone, pl. 19, 1. 2 und 20, Medusa und Venus hierher, welche letzteren in Gräbern gefunden worden. So vermuthlich auch ein Discus von Thon aus Armentum mit Aphrodite und zwei Eroten (Bullett. 1842 p. 36). Sehr annehmlich ist Millingens Vermuthung dass solche Thonrunde an den Wänden von Tempeln zwischen Laubgewinden und Kränzen aufgehängt (oder eingesetzt) wurden, ein Gebrauch der in den Herculanischen Gemälden vorzukommen scheint. Eben so sind zu unterscheiden die schöne Ammonsmaske mit Laubverzierung ringsumher in Maffeis Mus. Veron. p. LXIX, I und auf dem Titelblatt seiner Siglae, welche unten einen breiten Zapfen zum Einsetzen oder Aufstellen hat; die Halbfigur des Aesculap mit starker Blätterverzierung umher in Pola, wo sie an der Stadtmauer befestigt ist, bei Stuart Athens T. 4 p. 17, ferner eine ungeheuer grosse schlangenumringelte Meduse von Porphyr im Haus Colonna in Rom, wovon ein Abdruck in gefärbtem Gyps dem Eingang gegenüber aufgehängt ist.

Die andern eine besondere Klasse bildenden kleinen Marmorrunde enthalten zu mehr als zwei Drittheilen Bacchi-

sche Personen, in grosser Manigfaltigkeit der Darstellung, zum Theil in musterhaften Figuren und geistreich erfundenen, sonst nicht vorkommenden Compositionen. Dionysos ist dargestellt N. 4. 36. 39 und in Maske N. 20; Ammon, als Maske, ausser auf dem Humboldtischen hier edirten Rund N. 21; Silen N. 19. 24, einen Knaben züchtigend N. 34*, Mänaden N. 1. 16. 48 und Bacchen N. 11. 22. 23, am häufigsten Satyrn, mehrmals auf beiden Seiten des Runds, auch zu zwei, besonders opfernd (N. 2. 5. 22. 42. 48), tanzend (N. 36. 43), flötblasend und schweinschlachtend (N. 45), ein Kind haltend (N. 35), einen Satyrknaben springen lassend (N. 42), verbunden mit Triton (N. 13), mit einem Greif (N. 34), oft als Maske, wie auch Silen, Pan, Ammon. Pan ist opfernd dargestellt N. 2, syringend N. 3. 40 und sonst N. 19. 49. 50, als Maske N. 18. 31. Theatralische Masken deuten auf das Bacchische Fest (N. 4. 14. 30. 38. 47. 48. 52), auch Herakles schliesst sich an, mit Pan zusammengestellt (N. 40) und mit Silen (N. 43).

Die nichtbacchischen Figuren sind theils Götter, Athene N. 28. 44, die Mutter Erde mit dem Schlaf N. 7, Eros auf dem Delphin N. 25. 34*), Priap N. 17, auch Medusa fehlt nicht (N. 6. 35. 52); theils sind es heroische wie Herakles mit Hermes N. 9, Odysseus N. 26, ein mit Tod bedrohter Heros N. 8; theils gehn sie das Leben an, wie das Siegsopfer N. 37, Libation eines Weibes N. 41, Krieger N. 27, verbunden mit einer Ammonsmaske N. 21, mit der Sphinx N. 32, ein Porträt N. 15, Handwerk N. 46, Kleopatra N. 29. Einmal kommt ein Hirsch allein vor (N. 51), wie sonst wohl ein Panther, ein Triton, Sphinx auf der Rückseite.

Eine dieser Vorstellungen im schönsten alten Styl (N. 37), über die Avellino sich ausführlich verbreitet und aus welcher vor andern er abnimmt dass man auf diesen Disken die berühmtesten und vorzüglichsten Bildwerke nachzu-

bilden pflegte (p. 55 — 80), ist jedenfalls anziehend durch sich, obwohl noch sehr streitig hinsichtlich ihrer Bedeutung. Hier haben wir die von gemalten Vasen her schon bekannte Erscheinung dass von sehr beliebten und bekannten Vorstellungen die Figuren auseinandergerissen wurden; wie sie dort auf die beiden Seiten des Gefässes, so sind sie hier auf die beiden der runden Platte vertheilt und in Bezug zu einander oder in Handlung treten sie so nur im Gedanken oder durch Erinnerung der einen und vollständigen Vorstellung. Diese findet sich genau übereinstimmend im Mus. du Louvre pl. 223. n. 255 [6]. Nike mit grossen Flügeln, ein aplustre (ἄφλαστον, deutlicher auf dem Rund als auf der viereckten Platte und vollkommen deutlich, nicht ein Palmzweig) in der Linken haltend, speist mit dem Honigkuchen die grosse um die Säule, worauf das Bild der kriegerischen Athene steht, geringelte Schlange. Dass das Götterbild auf dem Rund nur fehle weil es der Raum schlechthin ausschloss, bemerkt mit Recht Avellino (p. 78) und doch wird durch diese erzwungne kleine Auslassung eine sehr grosse Zerstörung im Ganzen der Composition angerichtet, was für etwa ähnliche Vorkommenheiten zu bemerken ist. Gegenüber steht in Ehrfurcht ein Kriegsmann, die Lanze in der Linken, der seinen Helm in der Rechten hinhält wie um ihn darzubringen. In der vollständigen Vorstellung des Pariser Reliefs ist die Verschiedenheit dass der siegreiche Anführer, mit demüthig oder bescheiden gesenktem Blick, in der Rechten einen Palmzweig hält, die Linke, ohne die Lanze, seiner Stellung und Stimmung gemäss, auf die Hüfte aufsetzt, den Schild aber, der unten an der Säule des Gottesbildes ruht, schon dargebracht hat, wie ein Andrer den Panzer (Schild sahen schon Winckelmann, d'Hancarville u. A. und an ein Rad ist nicht zu denken: eine Erinnerung an den Erechtheus wäre hier nicht am Platz gewesen).

6) Mus. Napol. IV, 11 p. 33. Schon bei Winckelmann Taf. 120. Müller A. Denkm. I, 14, 48, Gerhard über die Minervenbilder Athens Berlin 1844 Taf. II, 3.

Verwandte Vorstellungen, worin Nike nicht das Aplustre hält, beziehn sich auf einen Landsieg. So im Brittischen Museum 2, 41[7]). Hinter dem Krieger, der am Aehnlichsten dem vorhergehenden ist und nur (statt der Palme) seinen Speer ehrfürchtig gesenkt hält, steht halb sichtbar sein Streitross mit einem Knecht, der Schlange giesst Nike Wein in eine Schale, ungeflügelt[8]), und die Schlange ringelt sich nicht um die Säule mit dem Athenebild, sondern um einen Baumstamm, auf welchem ein Tropäon aus Helm, Brustharnisch und Beinschienen aufgestellt ist[9]). Diess deutet auf ein nicht im Tempel oder dessen Bezirk, sondern im Freien errichtetes Denkmal für die im Kampf Gefallnen[10]). Denn viele Namen über und unter den Figuren geschrieben, nach Böckh nicht älter als das zweite Jahrhundert vor Christus und nicht Athenisch (C. I. n. 1936), beweisen die Bestimmung zum Denkmal. Zu bemerken also dass das Bild eines für den Sieg abgeleisteten Charisterion gebraucht, ein Votivbild auf einen Grabstein gesetzt ist. Und so mag öfter diess Votivdenkmal eines siegenden Heers zugleich zum ehrenden Grabdenkmal der Gefallenen unter den Siegern gedient haben. Hiermit

7) Schon bei d'Hancarville Rech. sur les arts de la Grèce I pl. 29 p. 489. Gerhard a. O. Taf. II, 5.

8) Wie mag Gerhard sagen: „vielleicht Athene selbst," die also in ihrem Drachen sich selbst ehrte und dabei von sich nicht ein einziges Zeichen hätte? Müller irrt darin dass auf „den beiden andern" Nike ungeflügelt sey, die daher auch vielleicht für eine Priesterin der Göttin gelten könne. Bei einem Siegsdenkmal ist das Letztere nicht zu vermuthen: die ἄπτερος kommt immer häufiger zum Vorschein. Eine grosse Schlange ist vor der Athene, mit der geflügelten Nike auf der Hand, welcher ein Athener, vor ihr stehend, seinen Dank weiht, abgebildet in der Athenischen Ephimeris N. 382.

9) Eine Tropäe nennen auch Labus p. 40, Avellino p. 59, Taylor Combe, Böckh C. I. II p. 44: „eine Halbfigur des Kriegsgottes," wäre etwas Unerhörtes.

10) Müller will den heiligen Obstbaum, ἐλαία πάγκυφος hereinziehen, aber dieser stand gewiss nicht Allen frei ihn mit ihren Weihgeschenken zu belasten.

stimmt zunächst überein Mus. di Mantova T. 3 tav. 7. Hinter dem Krieger steht sein Ross in ganzer Figur unter belaubtem Baum. Dafür ist die Schlange um einen Pfeiler geringelt. Der Marmor ist nicht bloss oben, sondern auch auf der andern Seite abgebrochen und damit vermuthlich die Figur der Nike verschwunden. Doch reicht der Krieger selbst der Schlange ihren Honigkuchen. Endlich kommt diess Votivbild auch abgekürzt, ohne den Krieger vor (wenn dieser nicht, woran Müller denkt, auf der linken Seite abgebrochen ist wie an dem Mantuanischen die Nike) in einem Relief des Blundellschen Museums, welches Müller in der Amalthea (3, 48 Taf. 5) hervorgezogen hat [11]. Hier giesst von der umgekehrten Seite die geflügelte Nike der Schlange ein. An der breiten Basis der grossen Athenestatue ist der Harnisch als Weihgeschenk dargebracht.

Clarac betitelt das Exemplar im Louvre Nike und Themistokles (p. 692), da Visconti im Katalog des Museums n. 175 (385) an Themistokles oder Kimon gedacht hatte, wogegen ich in den Annalen des archäol. Instituts (5, 162) erinnerte dass geschichtliche Namen an den Denkmälern, sollte es selbst der des Themistokles seyn, wenn sie nicht auf sicherm Grunde beruhen, heutiges Tags nur wenigen Ohren schmeicheln, dass Themistokles und Kimon nicht allein Seesiege für Athen erfochten haben. Als Seitenstück führte ich das Relief im Pioclementinum (5, 23. Inghir. Gall. Omer. tav. 143, Gerh. Beschr. des Vatic. Mus. S. 232) an, wo Menelaos dem auf einer Säule aufgestellten Bilde des Didymäischen Apollon die Waffen des Euphorbos weiht. Auf die allgemeine Bedeutung hatten sich mit Recht Petit Radel und mit ihm Zoega (Bassir. tav. 54 p. 260) und K. O. Müller beschränkt. Avellino zieht den Salaminischen Ajas hervor, der zum Siege bei Salamis geholfen hatte. Aber es scheint ganz unverträglich dass der von Salamis und mit dem Telamon aus dem Aeakeion zu Aegina zu Hülfe gerufene Heros, wel-

11) Gerhard a. a. O. Taf. II, 6.

chem selbst der dritte Theil der Beute geweiht wurde, wovon man eine zwölf Ellen hohe Statue in Delphi mit einem Schiffsakroterion in der Hand, nach Millingens Bemerkung eine Nike, also gewissermassen ihm als dem Sieger weihte, dass dieser selbst auch als Krieger für den Sieg zu dem er geholfen, ein Gelübde löste. Diess ist nicht die Stellung des unsterblichen Heros.

Das Bemerkenswertheste ist dass in der Figur des Darbringenden in vier Wiederholungen, bei kleinen wohl motivirten Verschiedenheiten, offenbar dieselbe Idee und Erfindung ausgedrückt wird: sogar das Gesicht geht auf einen Typus zurück. Diess unterstützt die zwar hiervon nicht ausgehende Ansicht Raoul Rochettes [12]), welcher in dieser Figur eine Collectivperson, das Heer, den *Στρατὸς* erblickt. Dieselbe Idee hatte schon Winckelmann nach dem einzelnen Exemplar gehabt (che il guerriero come figura generica venisse ad offerire un sacrifizio a Pallade) und aufgegeben. Wäre der Anführer gemeint welcher die Einzelnen verträte, die wenigstens in der an dem Exemplar des Brittischen Museums erhaltenen Inschrift vorkommen, so würde eher in seiner Haltung und ganzen Composition Individualität hervortreten, wie sehr man auch ein Musterbild bei der ganzen Darstellung vor Augen gehabt hätte. Hingegen kann ich nicht die weitere Meinung theilen dass die den Drachen

12) Mon. inéd. p. 287 — 89. 426. — Dieselbe stehende Wiederholung hebt am Kürzesten die Erklärung von A. Schöll in den Archäol. Mittheilungen aus Griechenland S. 48 f. auf, der, indem er nur den Discus im Museo Borbonico vor Augen hatte und indem er ihn mit einem andern (N. 44), die friedliche Athene enthaltenden und bei ihm Taf. II Fig. b abgebildeten als Gegenstück verbindet, einen bärtigen Kriegsgott nennt. Dass diese beiden Disken „näher zusammengehörig" seyen, die nicht einmal dasselbe Haus zum Fundort haben, ist bei der Vielheit dieser Disken und der freien Manigfaltigkeit ihrer Darstellungen, bei dem Unterschiede zwischen einer Einzelfigur und einer Handlung unmöglich zu glauben. Die einzige Uebereinstimmung liegt in dem Helm welchen die Kriegsgöttin eben so wie der Gewappnete, nur in anderm Sinn, in der Hand hält.

speisende Figur, die nur auf einer der nicht von einander zu trennenden Wiederholungen flügellos ist, eine Priesterin oder vielmehr die Stadt, *πόλις*, und die Schlange „der geheiligte Wächter der Manen" sey, das Opfer also nicht der siegverleihenden Göttin, sondern den Manen der Gebliebenen bestimmt sey. Auch L. Friedländer behauptet dass den Manen der Krieger Inferien dargebracht werden (de anaglyphis sep. Gr. p. 40). Dagegen spricht die Bedeutung der dabei ganz übersehenen Figur der Nike: und die Schlange, die gewohnte Begleiterin der Athene, der Nikephoros insbesondre, mit dem unbekannten, wenigstens höchst unbestimmten Manenhüter zu vertauschen, sollte man billig Bedenken tragen. Dennoch hat sowohl Labus zum Museum von Mantua als Lebas in den Mon. d'antiqu. fig. p. 226 — 34 diese Erklärung vorgezogen, Letzterer nennt sie sogar unbeikommlich für alle Kritik. R. Rochette dachte vielleicht an Todtenopfer besonders weil er nach ihrem gesenkten Haupte der Kriegerfigur eine traurige und betrübte Stellung beimass, die übrigens auch einem Siegsopfer in Hinblick auf das vergossene Blut gemäss seyn würde: sie drückt aber wohl eher bloss ehrfürchtige Scheu vor der Gottheit aus und ist an dem schönen Marmorrund mit der ganzen Würde und Festigkeit des Kriegsmanns vertauscht. Noch mehr ist R. Rochette dadurch verleitet worden dass Winckelmann ein seinem Relief, das jetzt im Louvre ist, ganz ähnliches erwähnt, in Rom, mit einer Inschrift die sich auf den Verstorbenen beziehe, ohne die Sculptur anzugehn. Ohne Zweifel ist diess dasselbe welches nachmals ins Brittische Museum gekommen ist und Winckelmann hat nur die Inschrift nicht genau genug angesehn um die vielen Namen von einer gewöhnlichen Grabschrift auf Einen zu unterscheiden. So leicht ist diese Uebereilung bei ihm anzunehmen dass dagegen die Möglichkeit eines zweiten Reliefs derselben Vorstellung, auch mit Inschrift, das nicht nach England gekommen, sondern gänzlich verschollen und verschwunden wäre, nicht in Betracht kommt. Dieses sepulcrale Relief aber führen auch Labus

(p. 39. 43)[13] und Lebas (p. 230), die das Manenopfer glauben, als ein verschiednes fort und selbst Avellino, der wie ich trotz der kleinen Abweichung in den Angaben an diese Verschiedenheit nicht glaubt (p. 58 s.), lässt doch das eine als sepulcral und als in so fern von den andern verschieden gelten (p. 78). Winckelmann sagt, das Basrelief mit der Inschrift sey vor zwei oder drei Jahren von dem Schotten Menzies mit andern Alterthümern aus Griechenland gebracht worden. Taylor Combe aber berichtet[14], das des Brittischen Museums sey schon 1725 von Topham nach England gebracht worden und von Sir Jos. Banks und A. E. Frazer 1780 dem Brittischen Museum geschenkt worden. Es kann der Schotte Menzies zu den von ihm selbst aus Griechenland nach Rom gebrachten Monumenten das Tophamsche dort an sich gebracht haben, das nach Winckelmanns Tod nach England kam: dann hätten die Schenker an das Museum nur den Umstand der früheren Versetzung desselben nach England mit einer Notiz über die Entdeckung im Jahr 1725 verwechselt: und wie viele Ungenauigkeiten und Unrichtigkeiten über die Herkunft einzelner, unscheinbarer Monumente fast in der Regel verbreitet worden sind, ist nur zu bekannt. Auch R. Rochette war hinsichtlich der Angabe im Brittischen Museum schon zweifelhaft geworden.

13) Dieser nimmt daher den Marmor von Mantua für sepulcral und deutet die Säule mit einem Stück Architrav darauf, die hier statt der Säule für das Götterbild vorkommt, als das Heroon oder Grabmal, den Baum als Zeichen einer Gräberstelle. Aber unter der Fortsetzung des Balkens konnte hier das Athenebild stehn: wenigstens berechtigt die Abweichung in dieser Nebensache nicht dazu der Kriegerfigur und der Schlange des Fragments eine ganz andre Bedeutung unterzuschieben als die der vollständigen Platten womit es übereinkommt. Der Marmor ist Pentelisch, das Relief ganz niedrig.

14) Synopsis of the contents of the Brit. Mus. 1823 p. 95. Brit. Mus. II pl. 41.

Nach dieser Abschweifung über eine einzelne haben wir nach der Bestimmung oder dem Gebrauch dieser vielen kleinen Marmorscheiben überhaupt zu fragen. Die Regel ist dass sie auf beiden Seiten Figuren haben; die unverzierte Rückseite, wie N. 6. 7. 10. 11. 12. 16. 26 — 29. 50. 51, darunter einige von denen aus Pompeji (wie auch Avellino p. 53 bemerkt dass verschiedene von dort eine Seite glatt haben), kann als die Ausnahme, als das Unvollständigere gelten. Avellino schloss (p. 52) aus dem Auffinden von fünfen in den Säulenhallen eines einzigen Hauses, in Verbindung mit gewissen Erscheinungen an Häusern in Pompejischen Gemälden, dass sie zwischen den Säulen in den Peristylen der Privathäuser aufgehängt worden seyen. Gerade jene Gemälde indessen entsprechen dieser besondern Verwendung nicht. Desto entschiedner wird sie bestätigt durch zwei Thonreliefe bei d'Agincourt Taf. 7, 1 und 8, 2, wo abwechselnd mit einem halbmondförmigen Schild ein solches Rund zwischen den Säulen, nicht hoch unter dem Gebälk aufgehängt ist und Spuren von Eisen zum Aufhängen, am oberen Rand über den Figuren bemerkten an einigen Runden nicht bloss Avellino (p. 53), sondern auch Zoega (N. 34*), Finati (zu N. 43), ein Anderer (N. 32) und Lopez (N. 30) giebt ein Loch auf dieser Seite an, was eben so viel ist. Dass in den Thongebilden die Runde wie die Pelten glatt erscheinen, erklärt sich aus der Kleinheit welche kenntliche Figuren nicht gestattete und formlose Andeutungen wären so kleinlich als hässlich gewesen. Hingegen haben sich in Pompeji solche Pelten selbst auch und aus Marmor gefunden die auf beiden Seiten gleich den Runden verziert sind. Eine aus einem 1832 aufgegrabenen Haus mit einer tragischen Maske auf beiden Seiten, im Mus. Borbon. T. 9 tav. B, wo Finati bemerkt, wie auch hierin der Schmuck der Kunst und das Gebräuchliche sich verbanden, indem man bei Nacht an diesen Pelten Leuchter für die Portiken aufhängen konnte, und eine T. 13 tav. 23 (im Katalog von Finati p. 245 N. 21) mit einem auf einem Delphin reitenden Eros und einer Blattver-

zierung auf der andern Seite, wo aus Quarantas Worten nicht deutlich ist, ob an andern dort gefundnen Disken und Pelten oder Disken allein sich nur die eine Seite mit Figuren verziert findet. Dass „nicht wenige“ Pelten mit Relief auf beiden Seiten in Pompeji zum Vorschein gekommen seyen, bezeugt Finati p. 247 n. 29. Andre sahen wir in Verona N. 32.

Dieser Gebrauch der Marmorrunde zum Aufhängen in Säulenhallen steht also fest. Dennoch bestreitet ihn Canina Tusculo p. 150 s. Seine Gründe sind, indem er die Runde und Pelten der Terracotten, mit denen doch die von ihm nicht beachteten marmornen vollkommen übereinstimmen, für wirkliche Schilde erklärt, dass die Intercolumnien verschiedene Verhältnisse, diese Disken aber im Allgemeinen gleiche Grösse haben, etwas über einen Palm, und dass sie ihrer Kleinheit wegen auch gegen die kleinsten Säulen zu sehr verschwunden seyn würden. Gerade in Bezug auf die Peristyle von Wohnhäusern wie die in Pompeji und auf die der Terracotten ist diess nicht zuzugeben, sondern das aufgehängte Ornament steht ganz im schicklichen Verhältniss zu ihnen und die Gebilde daran konnten von unten von beiden Seiten her, wo denn die höher erhobene und mehr ausgeführte Fläche ohne Zweifel nach innen, die andre nach aussen hieng, recht bequem gesehn werden. An den Terracotten reichen die auf dem Boden unter den herabhängenden Disken aufgestellten Hermen und Krater fast bis an sie heran. Dass der in Velleja gefundne Discus (N. 31) von dem Peristyl eines Hauses herrühre, ist, wie Lopez bemerkt, um so wahrscheinlicher als das Theater noch nicht ausgegraben ist. Den in Parma bei dem Theater ausgegrabenen (N. 30) denkt er sich hingegen mit andern in den Intercolumnien des Theaters, etwa abwechselnd mit den zugleich gefundenen Masken aufgehängt. Was Canina sonst noch anführt, beweist nur dass Avellino hätte unterscheiden und nicht alle Disken auf denselben von ihm bemerkten Gebrauch beziehen sollen. Denn die welche unter den Füssen der

Figuren ein Loch für einen einpassenden Zapfen haben, wie Canina von mehreren in Erfahrung gebracht hatte, wurden aufgesteckt (wie N. 1) und waren nach der häufigen Verzierung auf beiden Seiten zu urtheilen wohl auch zuweilen zum Umdrehen eingerichtet. In einem Bacchischen Basrelief Mus. Piocl. 4, 20 scheint einer auf einem Gestell von der Höhe des Altars daneben aufgesetzt, wiewohl Zoega nicht sicher war, ob einer der Disken die man oft finde, mit Bacchischen Figuren oder mit dem Gestell eine Statue vorgestellt sey (Zeitschr. f. a. K. S. 382). In Neapel im Saal der Venusstatuen sind einige Disken mit breiterem Rand und dicker in der ganzen Platte, so dass sie auch ohne Befestigung aufstehn.

Was man aus den Herculanischen Gemälden angeführt hat, ist, wenn ich nicht sehr irre, von ganz verschiedner Art und auch unter sich verschieden. Hier sehn wir 1) an der Decke unmittelbar und in dem Innern der Räume ein einzelnes grosses Rund befestigt, hier und da nur halb sichtbar, von welchem Laubgewinde nach beiden Seiten sich ausspannen (Pitt. 1, 41. 43. 44. 4, 66. 5, 75. 82), wenn nicht grosse Bandschleifen daran befestigt sind (2, 47. 4, 60). Hier dient das Rund nur zum Träger der Gehänge von Laub und Blumen oder von Zeug. Auch sieht man Ghirlanden an solchen Runden, hier eigentlich Ovalen befestigt zwischen den Säulen eines Peristyls durchgeschlungen (5, 76). 2) Ein sehr grosses Rund mit einer Medusa darauf ist über einem Baum aufgehängt (1, 48. 49) und rings mit vielen Zacken umgeben findet eines auf einem Fuss gestellt sich als Aufsatz auf einer Capelle unter einem Baum (5, 65). Dass die zum Aufhängen von Ghirlanden gebrauchten Runde zu der Klasse der uns bekannten marmornen gehören, ist überhaupt zweifelhaft: sicher aber hat Canina Unrecht wenn er diesen allgemein nur die Bestimmung anweist dass sie bei Festlichkeiten zur augenblicklichen Ausschmückung dienten, die einen die oben ihre Zeichen der Befestigung haben, oben, die andern unten, aufgestellt nemlich auf einer Basis um die

Enden derselben Festons aufzunehmen, wovon überhaupt nicht einmal ein Beispiel gegeben ist [15]).

---

15) Canina führt als den gemeinen Namen in Rom für diese Runde an *mostre di teatro*, wonach sie ausgehängt worden wären um den Besuchern des Theaters die Vorstellung des Stücks und ihre Wechsel anzuzeigen. (So werden vor den Theatern in Spanien hier und da Bilder der Hauptscenen aus den zu gebenden Stücken ausgehängt, um das Volk anzuziehen). Hiergegen spricht der Inhalt der Vorstellungen im Ganzen betrachtet. Wohl aber würden sich die vielen Bacchischen Vorstellungen zum Schmuck der Theatergebäude in den Intercolumnien besonders geeignet haben. Gerhard bemerkt in der Beschr. Roms I S. 314 dass „in den Giebeln der Römischen Gräber mit einem für den Todtendienst bestimmten zweiten Stockwerk Masken, dann und wann auch jene Votivscheiben angebracht gewesen seyen, die wir als oscilla bezeichnen dürfen." Aehnlich Berlins Ant. Denkm. S. 66. Der Name Votivscheiben ist ganz ohne Halt, wie auch von Avellino u. A. bemerkt wurde, so wie auch runde oscilla meines Wissens nicht bekannt sind. Keines von beiden aber lässt sich an Giebeln denken, an denen hingegen, wie eine Maske, so auch Bacchische Figuren, in einem Rund gefasst, weil ein geradlieniges Feld sich an Giebeln nicht wohl ausnehmen würde, die gewohnte Beziehung des Bacchischen auf die Unterwelt enthielten.

Hierodulentanz*).

Taf. VII, 12.

Die Figuren des hier aus Zoegas Basreliefen Taf. 20 wiederholten Candelaberfusses nennt Graf Clarac zugleich mit den ähnlichen auf andern Marmorn Spartische Tänzerinnen am Feste der Thyreatischen Diana, indem er den ehmals Borghesischen dreiseitigen Candelaberfuss (eher als Altar) mit zwei solcher Tänzerinnen und einer das Tympanum schlagenden Thyiade zu erklären hat, im Musée du Louvre pl. 167 n. 77. pl. 168 n. 78 T. 2 p. 343. In Ungewissheit nemlich zwischen den Erklärungen von Visconti und Zoega entscheidet er sich für die des Visconti aus dem einzigen Grunde, weil dieser in den späteren Zusätzen zu M. Piocl. Th. 3 Taf. 11 seine eigene Meinung gegen die ihm nicht unbekannt gebliebene Zoegas nicht aufgegeben hat. Die Erklärungen von Visconti, so scharfsinnig und alterthumskundig er auch war, sind überhaupt nicht ohne Vorsicht und Prüfung zu befolgen; aber am wenigsten ist ihnen Gewicht beizulegen wenn er, im Vertrauen auf die Autorität die er bei seinen Zeitgenossen behauptete und vielleicht in der Meinung sie zu steigern, auch auf solchen Meinungen bestand die mit Grund bestritten worden waren. Und in der That, wenn die Gründe Zoegas gegen die Erklärung dieser Tänzerinnen als Spartische Tänzerinnen der Artemis in Karyä mit Thyreatischen oder Palmenkronen nicht ent-

*) Annali del Inst. archeol. 1833 V p. 151.

scheidend und die in dieser Erklärung liegenden Verwechselungen nicht fehlerhaft sind, so müsste man fürchten dass die monumentale Auslegung nie auf Regel und Methode zu bringen wäre. Graf Clarac lässt Visconti noch mehr behaupten als er selbst gethan hat, eine Thyreatische Diana, wovon das Alterthum so wenig weiss als von einer choragischen Juno, und dass die räthselhaften Kränze Feste der Diana charakterisiren sollen. Zoegas Erklärung ist eine der feinsten und glücklichsten die von alten Bildwerken gemacht worden sind und daher auch fast allgemein gebilligt worden, wie von Meyer zu Winckelmann (2, 689), von Hirt über die Hierodulen 1818 (S. 44) und von Böttiger (das. S. 43). Wir müssen ausgehen von dem vollständigsten Bilde dieser Tänzerinnen, dem Albanischen Candelaberfusse, der unter die vorzüglichsten Ueberreste der Griechischen Sculptur gehört. Hier deuten auf den Dienst der Aphrodite die Flammen des Weihrauchs, womit nach Pindar die Korinthischen Hierodulen ihre Göttin verehrten, die Aepfel, die Lilie: auch erinnert die Mehrzahl der Altäre an Virgils Worte von der Paphischen Göttin: centumque Sabaeo Ture calent arae. Ein Gemälde bei Philostratos (2, 1) stellt, wie in der Ausgabe von Jacobs nachgewiesen ist, solche Hierodulen dar, deren Costüm mit dem der Basreliefe vollkommen übereinstimmt; und insbesondere sind von dem Rhetor die *χεῖρες ὕπτιαι, manus supinae,* die wir auch an der einen bei Zoega bemerken, hervorgehoben und, was vielleicht ein Irrthum ist, auf den Ursprung der Göttin aus dem Meere bezogen, welchem die Alten denselben Beinamen gaben. [Die Karyatiden traten in ihrem schwärmerischen Tanz zwar auch nur im Unterkleid auf, das aber von gewöhnlicher Länge gewesen zu seyn scheint, weil sonst das Gegentheil vermuthlich zugleich bemerkt werden würde[1]): und eine Stelle des

1) Schol. Eurip. Hecub. 915 *αἱ Δωρίδες κόραι ἐρχόμεναι εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀρτέμιδος* (Paus. III, 10, 8 *ἐν ὑπαίθρῳ*) *ἐνθουσιῶσαι μετὰ ἑνὸς μόνον χιτῶνος ὠρχοῦντο* (wie für *ἤρχοντο* Becker Charikles I, 324 verbessert).

Athenäus scheint zu beweisen dass sie nicht mit den Händen gesticulirten[2])]. Derselbe Athenäus sagt (13 p. 573 d) dass ein Gemälde im Tempel zu Korinth, geweiht von den Korinthern und mit einer Unterschrift von Simonides, noch erhalten sey, welches die im Perserkriege für die Rettung von Hellas betenden Hierodulen einzeln darstellte. Das aufgeschürzte Gewand ist von dem Lakonischen geschlitzten Kleide (*σχιστὸς χιτὼν*) verschieden. Der Kopfputz besteht gewiss nicht, wie Winckelmann und Visconti annehmen, aus Palmen, womit die Choragen bei den männlichen Chören der Gymnopädien in Sparta zum Andenken des Siegs von Thyrea sich schmückten; aber auch nicht aus Weiden, wie Zoega meinte, sondern wahrscheinlich aus Schilf, wie auch in Lambertis Sculture della Villa Pinciana St. 4 tav. 22 angegeben ist. Genau derselbe Kopfschmuck kommt nur noch in einem Bruchstück aus gebrannter Erde bei Ficoroni Maschere scen. tav. 67 vor, das gerade nur den Kopf einer solchen Tänzerin enthält; und Ficoroni erkennt darin nicht ohne gerechte Verwunderung acht Hörner. Die Bekränzung mit Schilf erklärt sich daraus dass manche Tempel der Aphrodite mit Schilfrohr umgeben waren, wie der zu Milet bei Theokrit (28, 4); der der Aphrodite Porne in Samos, wie Athenäus meldet (13 p. 572 f.), hiess daher im Rohr (*ἐν καλάμοις*) oder auch im Sumpf (*ἐν ἕλει*), und eben so wurde einer von Harpalos einer Athenischen Buhlerin zu Ehren in Babylon angelegt, nach einem Dichter bei Athenäus (13 p. 595 f). Mit Schilf kränzte sich auch die schöne Jugend, wesshalb nach einem Epigramm auf den Ibykos Rohr (*λευ-*

2) Athen. VI p. 241 d *δειπνεῖν δεῖ ὑποστήσαντα τὴν ἀριστερὰν χεῖρα ὥσπερ αἱ Καρυάτιδες.* Von der Linken allein ist die Rede weil nur diess auf den Fall des zu Tisch Gelagerten passt. In der Architektur aber musste aus der Wirklichkeit gerade das Besondre und Eigenthümliche beibehalten werden. Vgl. Böttiger Amalthea III S. 166, der aber S. 154 den linken Arm (ohne den rechten) auch auf die Tänzerinnen bezieht. Zugleich billigt er auch hier S. 144. 154 die Zoegasche Erklärung.

κοῦ φυταλιῇ καλάμου) mit Epheu verbunden das Grab dieses Freundes der schönen Knaben schmückte. Aristophanes in den Wolken (1006): στεφανωσάμενος καλάμῳ λευκῷ μετὰ σώφρονος ἡλικιώτου. Einen Schmuck von hohen und geradestehenden Blättern tragen auch junge Mädchen auf einer Vase bei Tischbein 4, 17 (45), die mit Myrtenreisern in den Händen und mit Weihrauch sich einem Altare zu nähern scheinen. An den späteren, Römischen Monumenten ist dieser Kopfschmuck verändert; sowohl an dem bei Zoega Taf. 21, wo die Blätter, vielleicht aus Goldblech oben in Ringeln künstlich verbunden sind, als an dem des Louvre, wo dafür ein korbähnliches Geflechte. Dergleichen trugen nach Hesychius die Lakonerinnen, σαλία (d. i. θαλλία) genannt. Hieran erinnert Müller in den Dorern (2, 341), indem er mit Visconti an Tänze der Artemis in Karyä glaubt[3]. Die Verbindung einer Bacchantin mit Dienerinnen der Aphrodite, die wir eben so nicht bloss an einem, sondern an zwei Candelaberfüssen im Museum von Venedig, fast ohne alle Verschiedenheit unter sich, die Hierodulen gleich der in der Mitte und der links von dieser in der Zeichnung der Albanischen, finden (Zanetti 2, 34), ist schon an und für sich

3) Eben so auch noch A. Denkm. II Taf. 17, 188, wo er den Candelaberfuss Altar der Karyatischen Artemis nennt, wonach der Marmor also entweder aus Sparta nach Rom gebracht wäre, womit die Sculptur streitet, oder der Cultus der Artemis von Karyä sich weithin verbreitet hätte. In der Archäologie §. 365, 5 schlägt er für Karyatiden und Thyiaden die Dymanen und Karyatiden des Pratinas vor, die sehr vereinzelt und entfernt stehn. Raoul Rochette Mon. inéd. p. 231 hält die Strahlenkrone der Eingeweihten bei Apulejus, die mystische Krone, die er an den Hierodulen wiederfindet, für vollkommen passend für sie und zu ihrem Costüm und so für eine Bestätigung der Erklärung Zoegas, welcher nur die Absicht und Natur dieser Particularität sich nicht zu erklären gewusst habe. Wären die Strahlen auch nicht nothwendig gerade, was die Zinken dieser Hierodulenkränze nirgendwo sind, so dürften doch wohl mit den andern Mysterien die Mysterien dieser im Myrtenhain und mit Thyiaden tanzenden Hierodulen nicht verbunden oder vermischt werden.

klar; man erinnere sich nur der Ara aus Gabii im Museum Chiaramonti Taf. 36 — 39 mit Venus und Bacchantinnen; aber sie erklärt sich noch bestimmter durch die von Zoega übersehene Stelle der Ovidischen Fasten (4, 863 — 878), wonach der Dienst der Aphrodite vom Eryx sammt ihren Hierodulen nach Rom verpflanzt war und das Fest derselben Vinalia hiess oder eigentlich mit diesem vereinigt war. An diese Vinalien denkt auch der Herausgeber der Ara. Eine Art von theatralischer Darstellung solcher Römisch-Erycinischer Hierodulen in dem Tempel der Göttin vor porta Collina scheint das zweite Albanische Relief (Taf. 21) zu enthalten. Die eine Tänzerin desselben findet sich wieder auf einer der Stoschischen Gemmen, Kl. 3 n. 123, von Winckelmann falsch erklärt, ohne den Kopfschmuck, daneben auf einer Säule die Statue eines nackten Bacchus mit dem Thyrsus. Der Kopfschmuck ist verändert, übrigens leicht und luftig wie ein Blätterkranz. Der Bacchantin des Marmors im Louvre ist der Korbaufsatz bei der Ergänzung fälschlich gegeben, so wie an einem Candelaberfuss in Cavaceppis Raccolta T. 1 tav. 50 einer solchen Hierodule, vor einem Altar der ganz wie der bei Zoega Taf. 20 gebaut ist, der Kopf des Pentheus und ein Schwerd, vermuthlich nur durch einen launenhaften rappezzino in die Hände gegeben sind.

Aber auch das Bild der Pallas sehn wir von zwei ganz ähnlich bekleideten fast ganz gleich bekränzten Mädchen mit ähnlichen Geberden verehrt, eine Vorstellung die sowohl an einem Fries von gebrannter Erde aus Präneste, bei Zoega not. 8 und in d'Agincourt fragm. en terre cuite pl. 12, 9 (Müller A. D. II Taf. 20, 214, Archäol. §. 368, 3) und einem in Campanas Opere di plastica tav. 4 (wo der Kranz von Palmblättern seyn soll), als an Römischen Panzern mehrmals vorkommt, namentlich an einem Trajan zu Neapel (in Neapels antiken Bildwerken von Gerhard und Panofka S. 47), wo auf jeder Seite der Göttin zwei und an einem andern in Turin, wo auf jeder nur eine erscheint. Der letztere, der 1802 in Susa gefunden wurde, ist, in Zoegas Basreliefen Taf. 110 not. 4 erwähnt

und sehr wohl abgebildet in den Mémoires de l'Acad. de Turin 1805, Littér. et beaux arts pl. 4 p. 434[4]). Auch an dem Panzer eines Drusus im Mus. Napol. T. 4 pl. 67 ist dieselbe Vorstellung, nur im Stich, wie p. 160 bemerkt ist, verfehlt. Hier fällt nun die Bedeutung der Schilfblätter weg und man muss die Art des leichten Kopfschmucks allgemeiner fassen, der indessen in Verbindung mit der halben Nacktheit auch hier Hierodulen anzuzeigen scheint. Denn Lakonische Jungfrauen anzunehmen, weil diese an den Festen der Athene, wie an denen der Artemis ihre Parthenien tanzten und, wie Clemens sich ausdrückt, wie man sage das Kleid nur bis über das Knie trügen, fehlt es an jedem inneren Grunde. An recht vielen Orten verehrt zu werden gereichte den Göttern zum Preise; aber nichts verrathen uns die Monumente davon dass die Gebete und Chöre eines einzelnen Ortes allgemein für alle andern dargestellt wurden; am wenigsten ist diess zu erwarten wenn ein Ort in dieser Hinsicht vor den meisten andern sich nicht auszeichnet, sondern ganz unberühmt ist. Und es ist ein Unterschied ob in eine Vorstellung irgend eine religiöse Bedeutung gelegt ist oder ob die Personen allein wegen ihrer Eigenthümlichkeit dargestellt werden, wie vielleicht die Spartischen Tänzerinnen von Kallimachos und die von Karyä von Praxiteles wegen ihrer naiven Art. Zudem wissen wir nur von Chortänzen Lakonischer Jungfrauen, nichts von einer solchen geberdenreichen Verehrung des Götterbildes. Und warum endlich sollte man an Römischen Panzern gerade durch Spartische Jungfrauen die Pallas anrufen lassen? Bekannt ist dass dieser Göttin in Troja von den Opuntischen Lokrern jährlich zwei Jungfrauen aus den hundert bevor-

4) Die Statue steht mit einer andern Kaiserstatue, beide von gewöhnlicher Grösse und vortrefflicher Sculptur (so weit sie erhalten sind) im Eingang des Hofes der Universität, worin die Marmora Taurinensia von Maffei geordnet und zum grossen Theil in den Wänden befestigt sind. Ueber die beiden Statuen schrieb in den Schriften der Akademie Graf Franchi.

zugten Geschlechtern zur Sühne des Frevels des Ajas zu Tempeldienerinnen geweiht wurden. Plutarch (de sera num. vind. 12) sagt dass dieser Gebrauch noch nicht lange Zeit aufgehört habe und führt Verse eines unbekannten Dichters an, wonach diese vornehmen Mädchen ohne Oberkleid, mit nackten Füssen und blossem Haupte um den Altar der Göttin am frühen Morgen kehrten und sprengten (s. Meineke ad Euphor. p. 23. Timäus bei Tzetzes ad Lycophr. 1141 ἦσαν δὲ κεκαρμέναι μονοχίτωνες καὶ ἀνυπόδητοι). Der Göttin durften diese nicht unter die Augen gehen weil sie durch den Heros ihrer Vaterstadt beleidigt war: aber man möchte eine Vermischung Griechischer Gebräuche in Rom vermuthen, Sklavinnen eines Pallastempels die zu ihrer Göttin um Sieg für einen Feldherrn aus dem Herrscherhause flehen, wie die Korinthischen Hierodulen einst zu ihrer Göttin für die Rettung von Hellas. Oder wurde vielleicht wegen der Beziehung Roms auf Troja das Palladium durch solche Büsserinnen wie die Lokrischen bei den Römern in bedeutsamem Bilde verehrt? Auf jeden Fall werden wir das Costüm von Tempelmägden aus beiderlei Monumenten feststellen müssen.

Ganz zu trennen davon sind die geflügelten und nicht bekränzten Tänzerinnen die auf Römischen Panzern auf ähnliche Art ein Palladium umschweben an dem des Clodius Albinus im Pioclem. 3, 11, die Tropäe kränzen an einem im Mus. Gabino tav. 3, oder in einen Candelaber Weihrauch werfen, das. tav. 42 und Bassir. di Roma tav. 110 vgl. Scult. di Villa Pinciana St. 1 tav. 11. Visconti nennt sie Victorien; die Vorstellung fällt in das Arabeskenartige.

Drei Jahrszeiten in Bacchischen, See- und Jagdbildern *).

Ein kleines, roh gearbeitetes, sehr beschädigtes Werkchen in den Ancient marbles in the British Museum T. II pl. 9, nach dem Verfasser nicht leicht vor den Zeiten der Antonine gearbeitet, das vordem Sixtus V. gehörte und in dessen Villa Montalto war. Drei abgesonderte Vorstellungen über einander. Die oberste ist Bacchisch. Der Gott als Kind reitet auf einer Ziege, ein Satyr ist vor ihm, eine Staude in der Hand, angeblich *νάρθηξ*, hinter ihm Silen und ein Satyr der mit einer Nymphe scherzt. Die mittlere Reihe enthält Wesen des Meeres, Aphrodite nackt mit einem Eros und zwei Tritonen, deren einer einen Seestier am Horn bändigt, der andere auf den Wellen ausgestreckt liegt (vielleicht von dem Thier beschädigt). Das Einzelne dieser Anordnung möchte willkürlich und zufällig seyn. Unten endlich wird ein Eber an einer Stange heimgetragen, und ein paar andere Jagdleute sind beschäftigt umher. Der Verfasser hat über den Sinn dieses „ausserordentlichen Stücks" nichts bemerken wollen. Es ist aber zu vermuthen dass diese Vorstellungen gar nicht auf gerathewohl so zusammenstehen, sondern sich auf Herbst, Frühjahr und Winter beziehen. Bacchus und Diana in dieser Bedeutung sind bekannt genug; mehr Verschiedenheit und Unbestimmtheit tritt zuweilen bei andern Jahrszeiten ein. Doch ist das erste der Elemente, das der Venus, auch sonst schon auf die erste der Jahrszeiten bezogen worden. S. Mus. Capit. T. 4 tav. 30 u. s. w.

---

*) Götting. Anzeigen 1817 S. 1979. In ähnlicher Weise erklärt E. Braun Zoega Bass. II tav. 89 im Bullettino 1849 p. 75 s.

Drei Göttinnen, vielleicht die Mütter *).

Taf. VII, 13.

In der Archäologischen Zeitung für 1848 machte L. Ross Taf. 19 ein ihm gehöriges Monument aus Cypern bekannt. Ob die drei schwesterlichen Figürchen in Relief sind, fast ganz rund, aber doch noch mit einer Platte zusammenhängend, wie mehrere Figuren von Gräbern in den Sammlungen zu Athen, da die Unterschrift ist „Kyprisches Grabrelief," oder ob kleine Statuen, da im Text selbst von einer Gruppe auf gemeinsamer Basis die Rede ist, hat auf die Frage nach ihrer Bedeutung keinen Einfluss. Dass sie nur „Bildnisse von Verstorbenen, etwa dreier Schwestern oder einer Mutter mit zwei Töchtern, keine mythologischen Idole" seyn sollen, wie der Besitzer und Herausgeber annimmt, ist mir nicht wahrscheinlich. Sie sind aus einer unterirdischen Grabkammer hervorgegangen: damit verträgt sich die eine Annahme so gut als die andre. Die gänzliche Abwesenheit von Attributen ist für drei Schwestergöttinnen auffallend, aber die „bedeutungslose Gleichförmigkeit der Stellung und Haltung" würde es nicht weniger seyn für natürliche Schwestern, zumal da Stellung und Anzug eine besondere Feierlichkeit und Würde ausdrücken. Bei einer jeden dieser Figuren einzeln würde man bei aller Aehnlichkeit des Anzugs, der Stellung und Geberde der Dresdner Vestalin mit einer Frau Akeuso von Anaphe im Allgemeinen doch eher an eine

*) Archäol. Zeitung herausgeg. von Ed. Gerhard 1849 S. 7.

Göttin als an eine Sterbliche denken, zumal da die steife Feierlichkeit nicht aus alterthümlich zwangvoller und ungeübter Kunst entspringt; und in der Dreiheit liegt bei gleichen weiblichen Figuren ein nicht zu übersehendes mythologisches Merkmal, das nur durch eine ausgedrückte Besonderheit, ein Verhältniss, eine Thätigkeit aus dem Leben, einen Unterschied des Alters aufgehoben werden würde. Aus dem Römischen Alterthum sind so unendlich viele Familienbilder in Marmor auf uns gekommen, ich erinnere mich nicht dass darunter welche seyen die ihre Bestimmung einen Augenblick zweifelhaft liessen, und auch aus den Gräbern der Griechischen Inseln ist schwerlich ein Monument hervorgegangen welches drei oder nur zwei Schwestern steif neben einander stehend, als zugleich gestorbene oder auch als die überlebenden, ohne eine vom Leben scheidende Person darstellte.

Unter den Dreischwestern die eine und dieselbe Gottheit bedeuten, wie die Horen, Musen, Mören, Chariten, Eileithyien, Thauschwestern, Nymphen, sind freilich keine die es leichter seyn möchte in dem Kyprischen Bildwerk anzuerkennen als drei natürliche Schwestern, weil jene alle ihre festen Kennzeichen haben, entweder durch Attribute oder durch ihre Stellung untereinander. Aber dass uns dieser Drillinge im Griechischen und andern Alterthum so viele bekannt sind, diess erlaubt die Vermuthung dass es deren auch noch manche andre gegeben habe die nur örtliche Geltung hatten und nicht bekannt geworden sind. In Engyion oder Engyon in Sicilien wurden die Mütter (*Ματέρες*) verehrt in einem von Kretern gegründeten Tempel, wie wir aus Plutarch im Marcellus (c. 20) wissen und besonders aus Diodor (4, 79 s.), der von der Stiftung des Tempels durch die Kreter des Minos, von dem grossen Reichthum des Tempels, von dem Ansehn dieser Göttinnen bei den Nachbarn von Engyon und auch in Kreta spricht und insbesondre den Aufschluss giebt dass die Mütter heimlich vor Kronos den Zeus aufgezogen hätten: als Bärinnen wur-

den sie unter die Sterne versetzt, wie er aus Arat anführt. Cicero giebt aus Verwechslung den berühmten Tempel der grossen Mutter (Verr. 4, 41, 97). Drei Ammen des Zeus finden wir auch in Arkadien auf dem Lykäon (Paus. 8, 38, 3) und als drei sind nach so weit herrschender Analogie auch die Mütter von Engyon zu denken, *αἱ θεαί,* wie Diodor von ihnen sagt. Dass sie von Hartung Berl. Jahrb. 1837 I, 471 für Demeter und Persephone ausgegeben worden sind, bedarf für den welcher Diodors Bericht liest keine Widerlegung, und was Hoeck (Kreta 2, 375) vermuthet, sie seyen wahrsagende Sibyllen gewesen, fliesst, wie es scheint, nur aus einer missverstandenen Aeusserung Diodors: denn Wahrsagung hätte dieser nicht übergehen können, indem er von dem bis zu seiner Zeit fortdauernden Ansehn und den Schätzen des Tempels spricht, dem zwar nicht lange vorher seine grossen Ländereien entzogen worden waren. Wesseling führt zwei Inschriften an, eine Syrakusische bei Gualtieri N. 84: *νικη ματερων* und eine aus Spon. Misc. 3 n. 78, der den Ort nicht angiebt, *αρηι μητρασι και διοσκοροις.*

Die Gründung der Städte Engyon und Minoa durch Kreter und die Bedeutung der Mütter als der Ammen des Zeus zu bezweifeln, liegen keine Gründe vor, und überraschen darf es nicht dass Nebenpersonen wie die Ammen des grossen Gottes an einem einzelnen Ort zum Gegenstande des Hauptcults erhoben worden sind. Ein nahliegendes Beispiel aus ältester Zeit geben die drei Chariten in Orchomenos ab: da die Charis sich eigentlich der Here anschliessen sollte, als Freude und Segen, die von ihr, so wie in verschiedener Art von andern Göttern ausgiengen. Sind auf solche Art aus dem Mythus oder der genealogischen Entfaltung einer Hauptgottheit erwachsne Personen zum Mittelpunkt eines örtlichen Cultus geworden, durch Opfer und Weihgeschenke, Gebräuche und Alterthum befestigt, so haben sie oft so viel Bezüge oder Ehren an sich gezogen dass der Grundgedanke, in dem sie wurzeln, kaum noch zu erkennen ist. Solchen Göttinnen wie diese

Mütter, wie die Chariten des flurenreichen Orchomenos, ehe sie mit den Chariten der späteren Mythologie so vermischt worden waren wie wir aus Pindar wissen, gewesen seyn müssen, möchte ich die drei Kyprischen Figürchen vergleichen. Bilder der Mütter haben wir nicht aufzuweisen, Münzen von Engyon fehlen bis jetzt gänzlich: aber ohnehin ist es eben so wahrscheinlich dass irgend andre drei Nymphen, Nymphen andrer Art als gemeine drei Flussnymphen, in Cypern sich zu einer besondern Heiligkeit erhoben hatten als dass auch dorthin die Kretischen Mütter verpflanzt worden wären. Der Name Mütter deutet auf die mütterliche Natur, auf Fruchtbarkeit und Segen. Er würde auch für die älteren Chariten von Orchomenos vollkommen anpassend gewesen seyn. Eine reine Zufälligkeit, aber doch bemerkenswerth sowohl des Namens als der Dreizahl wegen ist es, worauf schon Wesseling aufmerksam machte, dass unter dem Namen deae matres, auch Matrae, Matronae in Gallien, Spanien, grossen Theilen Deutschlands, auch in Britannien drei Göttinnen Keltischen Ursprungs, drei, nie mehr noch weniger, verehrt worden sind, welche neben einander sitzend, zum Theil mit Füllhörnern, zum Theil mit Fruchtschalen versehen, also Nahrung verleihende Schutzgöttinnen sind, auch als *campestres, silvanae, suleviae* (Sylfen), *aufanae* (Elfen) und vielfältig nach den Ortsnamen in den höchst zahlreichen Inschriften unterschieden. (Orelli Inscr. Lat. I n. 2074—2106. 1391. Cuperi Apoth. Hom. p. 264 ss. Lersch in den Rheinisch. Jahrb. der Alterthumsfreunde 2, 124. 11, 142. 12, 42. vgl. 1, 89). Auch von diesen Matronensteinen sind manche in oder bei Gräbern gefunden worden (Rhein. Jahrb. 12, 44). Prof. Lersch sagt mir dass diese drei matres ausnahmsweise auch stehend gebildet vorkommen, bei Gruter oder bei Schöpflin.

Einige eigenthümliche Vorstellungen im Museum zu Paris,

nach Clarac Musée du Louvre*).

Taf. 181 n. 84 (T. 2 p. 356). Schmiede Vulcans, ausgetauscht von Berlin gegen ein Albanisches Kitharödenrelief und edirt in Hirts Bilderbuch Taf. 27 S. 193. In der Descr. n. 239 ist irrig angegeben Vill. Borgh. Diess Basrelief ist merkwürdig genug da der Gegenstand nicht bloss in Denkmälern ausserdem nicht vorkommt, sondern die Fabel selbst unbekannt ist. Viscontis Erklärung dass Vulcan mit Hülfe der Kyklopen Waffen für den Aeneas schmiede, gehört zu den seltsamen: denn Silen und Satyr sind von Kyklopen verschieden genug. Auf einem Capitolinischen Relief stehn zwei einäugige derbe Kyklopen dem Vulcan als Schmiedegesellen bei. Hirt vermuthet dass in Lemnos Bacchus mit Vulcan im Verkehr gewesen und dass daher diesem die Gefährten des ersteren zu einem besondern, nicht bekannten Zweck als Mitarbeiter zugegeben seyen; die Stelle des Strabon worin dieser die Kureten und Korybanten, Daktylen, Telchinen und Kabiren, Satyrn und Silenen, Bacchen und Tityren zusammenstellt, kann dabei freilich wenig helfen. Silen und Satyrn weisen uns auf eine Fabel aus einem Satyrspiel hin, und es ist bekannt dass die Stoffe dieser Gattung von Dramen eben so gut als die der Tragödien ausgezogen in weit verbreiteten Büchern zusammengestellt waren. In einem Satyrspiel von Sophokles Pandora oder die Ham-

---

*) Annali d. Inst. 1833 V p. 154. 144. 160.

merschmiede befand sich dieser Chor von Satyrn ohne allen Zweifel in der Werkstadt des Hephästos; dasselbe sehen wir hier, mögen nun die Waffen auf Bestellung der Thetis für den Achilles oder der Venus für den Aeneas geschmiedet werden. Ein Drittes ist möglich, dass die Satyrn sich zum Hephästos begeben haben um für ihren Gott und sich selbst Waffen zu der Gigantenschlacht zu schmieden, worin sie sich, und zwar ebenfalls im Satyrspiel, niederträchtig furchtsam verhielten, wie aus der Aufschneiderei des Silen im Kyklopen des Euripides hervorgeht: und vielleicht gehörte der grosse Bacchische Schild, *τὸ θύραιον τὸ Διονυσιακὸν* bei Pollux 4, 116 unter andern auch zu dieser Vorstellung. Ein Kunstwerk, Silen mit Hephästos schmiedend, betreffen zwei Epigramme der Anthologie von Planudes n. 15. 15*, deren Verfasser vermuthen dass Armuth und Noth den Silen dahin bringe Funken zu schlucken. Ein guter Einfall des Künstlers ist der Amor welcher dem Silen neckisch und verstohlen die Vulcansmütze, die dieser sich aufgesetzt hat, abzieht und dadurch andeutet dass er diese Gesellschaft unter seiner schalkhaften Botmässigkeit immer behalte, auch wenn sie sich für den Augenblick in einen andern Dienst begebe. Im Satyrdrama wird das sich auch gezeigt haben.

Taf. 215 n. 32 (T. 2 p. 204). Die Erklärung Winckelmanns, der in den Mon. ined. 82 nach einer ungenauen Zeichnung die Bildung Pandorens durch Vulcan annahm, mit Zustimmung Viscontis, ist von dem Herausgeber überzeugend widerlegt: Juno und Venus lassen sich weder als Zuschauerinnen bei diesem Thun Vulcans denken, noch ist das Beschenken der Pandora ausgedrückt, was überdem der Juno nicht einmal zukommt; und dass Pitho die Venus um ein Geschenk für Pandora bäte, wäre kleinlich und sinnleer. Graf Clarac hat schon in seiner Ausgabe der Viscontischen Déscription vom Jahr 1830 n. 217 eine neue Erklärung versucht, Anchises auf der Flucht von Troja, mit dem Palladium, unter dem Schutze der Venus, welcher Helena ein Ei reicht, um an ihre Ge-

burt und Abkunft von Jupiter zu erinnern; dazu Hecuba oder eine andre Troische Fürstin die ängstlich nach Troja zurückblicke. Ohne zu fodern dass das Bildchen als Palladium bezeichnet wäre, oder statt seiner die Dardanischen Penaten zu verlangen, müssten wir wenigstens eine andere Stellung als die sitzende erwarten um an einen Auswandernden glauben zu können. Nicht eine einzige Erfindung eines alten Künstlers ist bekannt welche die zur Sache gehörige Stellung der Hauptpersonen verwahrloste oder gar eine durchaus unangemessene Haltung und Geberde in Anwendung zu bringen sich erlaubte. Was aber Helena betrifft, die man im Augenblicke der Einnahme der Stadt nicht in dieser Gesellschaft erwartet, sondern mit Menelaos wieder vereinigt denkt, und das für charakteristisch gehaltene Ei, so fehlte nach einem der hinterlassenen Blätter Zoegas der linke Arm der Figur welche Winckelmann Peitho nennt, so wie der Kopf, und die angebliche Venus ist ganz neu ausser den Beinen bis zur Mitte der Schenkel. Neu sind auch das ganze Gebäude und von der dritten Göttin Kopf uud beide Hände und der linke Arm des Vulcan vom Ellbogen an. Wörtlich bemerkt Zoega noch Folgendes: „Der Kopf des Vulcan scheint, mit Ausnahme des Bartes und der wenigen Haare um den Nacken her, neu überarbeitet, woher die Mütze zu rühren scheint, die von allen auf alten Denkmälern verschieden ist; sie gleicht dem Hute des Mercurius, hat aber eine höhere Wölbung. Von Pandora fehlt das Gesicht und man begreift nicht, wie sie auf dem Schoose des Vulcan steht oder was er damit macht. Sie steht auf einer kleinen Säule und hat die Rechte über den Kopf gehoben, wie um etwas zu halten. Vulcan berührt sie auf keine Weise, seine rechte Hand ist nicht zu sehen; das Figürchen scheint zum Träger gedient zu haben. Vulcan hat Tunica und Chlamys an und Stiefelchen. Seine Gesichtsbildung ist unedel und er nimmt sich im Ganzen hässlich aus." So weit Zoega. Neue Vermuthungen über diess Relief zu wagen ist in jeder Hinsicht misslich; auch darum

weil wir ein Bruchstück vor uns haben könnten, das vielleicht zum Theil durch die damit verbundnen Figuren oder Scenen seine bestimmtere Deutung erhielt. Doch möchte man vielleicht am wenigsten Anstand nehmen sich die Verbindung von Vulcan und Venus vorgestellt zu denken, die auch auf einem andern der Winckelmannischen Denkmäler, Taf. 27 (wiederholt in der Gal. mythol. 38, 168*) freilich dort in Bezug auf eine spätere Scene, vorgestellt ist; Juno so hier wie dort in der Mitte des Paares. Vulcan ist vielleicht als ein Dädalos genommen der seiner Kunst das schöne Weib verdanke; eine Vorstellung die einem für seine Kunst eingenommenen Künstler sich leicht aufdringen konnte. Gab doch dem Aëtion, wie Lucian erzählt, ein Olympischer Hellanodike aus Bewunderung eines Gemäldes das jener bei den Spielen sehen liess, seine Tochter zum Weibe. Indessen scheint eher die Werkstätte mit Ironie behandelt. Here führt nicht bloss als Ehegöttin, sondern auch als Mutter dem Hephästos die Aphrodite zu; Peitho verwaltet bei der Braut mit besonderm Anliegen ihr Amt; aber der Contrast zwischen dem Phlegma des arbeitsamen Handwerksmannes, der dabei die Jugend hinter sich hat, dient zur Vorbereitung oder zum Uebergang auf die unglückliche Scene aus diesem Ehestande, die vielleicht in Verbindung und im Gegensatz mit jener vorgestellt war. Sollte diese humoristische oder satyrische Ansicht in dieser Vorstellung gegründet seyn, so würde das Werk womit Hephästos gerade beschäftigt ist als das böse Augurium bei der Scene dienen und ganz treffend und witzig seyn, wenn man anders als Pandora auch eine bekleidete Figur gelten lassen darf, da Hesiodus den schönen Anzug unter die Gaben setzt die sie empfängt als im Thon der Körper vollendet war. Dass Hephästos die Hand von der Figur ablässt, würde ganz zu der Scene passen dass Here dem fleissigen Handwerker ein schönes Weib zuführt.

Taf. 131 N. 143. Bacchanal an dem Mediceischen Krater (Millin Gal. mythol. pl. 68, 265). Diese schöne Composition ist hier nicht weniger wie in den andern Ab-

bildungen zerstört, indem man nicht bemerkte dass Dionysos mit der Bacchischen Lautenspielerin auf die er sich stützt als die Hauptperson die Mitte einnimmt und das festliche Gefolge sich in vier Figuren zu seiner Rechten und vier zu seiner Linken theilt. Millin stellt die Hauptgruppe nach dem Vorgang des Römischen Zeichners der Villa Pinciana st. 2 fig. 10 links voran und lässt die Umgebung des Gottes in einer Reihe folgen. In Bouillons Musée des Antiques ist Silen mit den vier folgenden Figuren von den vier andern abgetheilt, so dass jener die Mitte einnimmt und die je vier Figuren zu seinen Seiten nicht zusammen passen wenn man die beiden Abtheilungen vereinigt. Tanz und Musik sind auf beiden Seiten gleich vertheilt. Auf der rechten ist der junge Satyr dergestalt von der Musik und der Nähe des Gottes ergriffen dass als Wirkung derselben wahrscheinlich auch das was dem Silen begegnet, gedacht werden soll, er möge nun in der Seligkeit des Zuhörens sich den Becher haben entsinken lassen, wie der Adler im Olymp bei der Laute des Apollon einschlummert, oder eine gefährliche Lust mitzutanzen ihn angewandelt haben. Auf der andern Seite ist zwischen dem Flötblaser und der Tympanistria ein tanzendes Paar. Die Bewegung die der Satyr mit den Armen macht, ist nicht pour se plaindre des rigueurs d'une Baccante, wie Visconti in der Description n. 711 sagt, sondern gehört nur dem Tanz an: man findet sie in gravitätischen Volkstänzen nicht selten. Alle vier Bacchantinnen sind streng anständig gekleidet und in der Bewegung sehr gehalten. Auch durch die Saiteninstrumente welche zwei von ihnen spielen, wie auch in den Vasengemälden die Laute bei dem Bacchischen Thiasos nicht selten ist, nähert sich diese Bacchische Feier dem Apollinischen Charakter*). Dieselbe Anordnung findet

*) Im Musée Blacas p. 15 s. wo auch eine ganz andre Abtheilung angenommen ist, erfahren die Figuren höchst befremdliche Erklärungen. Da soll Silen der bärtige Dionysos, Dionysos selbst der Attische Dionysos Melpomenos, die zwei Bacchen Musen seyn, da soll Komos und noch mancherlei zu unterscheiden seyn.

sich öfter, z. B. an einem schönen Puteal im Besitze W. von Humboldts, der kleine Bacchus vom Hermes getragen in der Mitte und vier Personen der Begleitung auf jeder Seite. Eben so sollte auch bei Clarac Taf. 139 an einem vorzüglichen Puteal der lautespielende Apollon die Mitte einnehmen und auf jeder Seite eine Gruppe von drei Bacchanten und Bacchantinnen haben; die beiden Gruppen bestehen hier aus zwei männlichen Figuren mit einer weiblichen, dort aus zwei weiblichen mit einer männlichen in der Mitte. Nur selten fehlt die rechte Mitte wie an der Vase des Sosibios, wo auf der einen Seite des Altars drei auf der andern fünf Figuren sind. Musée du Louvre pl. 126 n. 118.

Taf. 187 N. 223 (T. 2 p. 605) stellt ein Borghesisches Relief Kampfspiele durch Kinder dar. In der Déscription n. 455 ist übersehn dass der eine Diskobolos genau nach dem Myronischen gebildet ist und die bessere Ergänzung desselben bestätigt. Im Stich ist weder der Stab (ῥαβδὸς) des Pädotriben, noch die umgestürzte Fackel in der Hand der letzten Person auf der andern Seite, wovon die Déscription spricht, sichtbar. Die Composition ist vollkommen regelmässig und sehr lobenswerth. Wir müssen unterscheiden zwei Kämpferpaare auf beiden Seiten, hier Discuswerfer und Ringer, dort Pankratiasten und Faustkämpfer mit dem Cästus; ein Kampfaufseher ist auf jeder Seite bei dem letzten Paare, wenn wir annehmen dürfen dass die angebliche Fackel nichts anders als ein Stab sey. Was sollte auch ein Lampadedrome unter Wettkämpfern und ein einzelner Kämpfer unter fünf Paaren? Die Figur endlich hinter dem Trompeter, worin Graf Clarac un autre inspecteur de la palestre erblickt, ist ohne Zweifel der Besiegte, welcher sein Gesicht abwendet von der für ihn betrübten Preisertheilung. Die Mittelgruppe wird dort so geschildert: Ceux qui suivent, d'après leurs costumes et la palme que tient l'un d'eux, doivent être des vainqueurs qui ont reçu le prix; un des champions a revêtu la robe Olympique. On pourrait croire que c'est le prix de la course; c'étoit le plus estimé; et cette scène oc-

cupe le milieu de la composition. Un jeune athlète met sur sa tête la couronne qu' il a gagnée; celui qui a perdu la victoire parait addresser quelque reclamation. Entweder täuschen wir uns sehr oder der Zusammenhang ist vielmehr dieser. Der Sieger setzt sich den Kranz auf, indessen der Kampfrichter (ῥαβδοῦχος) in der Toga die Palme für ihn bereit hält, der Trompeter aber auf der andern Seite das Zeichen zum Ausrufen des Siegs giebt: tubicen praedicationi nominis silentium faciens. Senec. Epist. 89. Denselben sehn wir Mus. Piocl. 5, 36 neben einem Palästriten der sich den Kranz aufsetzt: ein Paar Pankratiasten daneben. Was zu der Meinung berechtigen könnte dass diese Figur den Besiegten bedeutete, ist kaum zu errathen.

Taf. 147 N. 252 (T. 2 p. 688). Angenehm würde es seyn über die sonsther nicht bekannte Vorstellung dieses schönen Grabsteins von Thessalonich Aufschluss zu erhalten. Die Déscription n. 598 lässt die Hauptsache aus, die Sau gegen welche beide Hunde angehn, indem sie von den beiden heroisirten Rittern selbst angetrieben zu werden scheinen. Die Schlange um einen Baum geschlungen deutet auf Grabsteinen die Ehre der Heroen an, wozu man die Verstorbenen erhob. Hiernach erklärt Visconti Mus. Piocl. 5, 19 sehr gut das Denkmal bei Winckelmann Taf. 72 als einen Grabstein. — Nicht minder würden wir uns dem verbunden erachten der aus Taf. 152 N. 265 (Déscr. 597) die beiden Figuren deuten wollte welche die berühmte Choiseulsche Inschrift aus Athen vom dritten Jahr der 92. Olympiade begleiten und zu den wichtigen Documenten der Kunstgeschichte gehören. S. Clarac T. 2 p. 712. Hirt, der den unglücklichen Grundsatz hatte, wo eine Erklärung fehle, müsse sich wenigstens ein Name einstellen und die ertheilten Namen anzuzweifeln, so lange Niemand eine begründete Erklärung gefunden habe, sey überflüssig und ungelegen, wollte den Baum der Athene Oelbaum nennen, die weibliche Figur Priesterin der Athene, die männliche Priester des Poseidon und diess mit Bezug auf den Streit beider Götter um Athen. Der

Baum mit seinen stracken Aesten gleicht keinem Oelbaum und warum hält jede von beiden Personen einen Ast? Könnte mit Bezug auf den Streit der Oelbaum allein vorkommen ohne Poseidons Gegenleistung? dürfte dieser Oelbaum unbelaubt seyn? dürfte Poseidon sich mit ihm abgeben? u. s. w.

Aegisthos durch Orestes ermordet*).

Taf. VIII, 14.

In dem Almanach aus Rom 1810 theilt F. Sickler bei Gelegenheit einer Beschreibung des Sees von Nemi ein altgriechisches Basrelief mit, welches der Spanische Prälat (nachmals Cardinal) Despuiches 1791 in der Nähe des grösseren Dianentempels von Aricia bei einer Ausgrabung fand und auf einem fliegenden Blatt zur Mittheilung an Freunde abbilden liess. Nach dem grossen Kupferstich den ich in Durchzeichnung davon in Händen habe, sind Formen und Ausdruck in der Verkleinerung getreu wiedergegeben. Sickler befolgt die unter jenem Stich bemerkte Erklärung, nach der das Werk den aus Pausanias u. A. bekannten Gebrauch darstellt dass der Priester der Taurischen Diana im kleineren Tempel am Ufer des Sees immer ein seinem Herrn entflohener Sklave seyn musste, der seinen Vorgänger in einem Zweikampf getödet hatte. Zu dieser Erklärung hat ohne Zweifel der Ort der Auffindung Anlass gegeben[1]), ob er gleich ziemlich entfernt von dem kleineren Tempel war, vor dem dieser blutige Priesterwechsel vorgieng[2]). Aber

*) Heidelberger Jahrbücher der Literatur für Philologie, Historie und schöne Literatur 1810 3. Jahrg. 2. Bd. S. 4.

1) Den Rex Nemorensis sucht Gori Mus. Etr. T. III Cl. 3 tab. 18. 19 unter einer Reihe manigfaltig und zahlreich wiederholter Vorstellungen die alle auf denselben Sinn und Gebrauch zurückkommen, von ihm aber nach Belieben die verschiedensten Namen und Beziehungen erhalten.

2) Sickler wusste aus dem Originalstich, dem er seine kleine Copie entnahm, wo das Monument gefunden war: denn jener hat

es stellt diess merkwürdige dem Publicum eigentlich hier zuerst geschenkte Basrelief sehr wahrscheinlich die Ermordung des Aegisthos durch Orestes vor. Gegen die andere Erklärung streiten erhebliche Gründe. Denn 1. kennen wir in Griechischer Arbeit keine Gegenstände die nicht in der Griechischen Fabel oder Sitte und Charakter gegründet wären. 2. Das Costüm der beiden Männer ist nicht priesterlich, sondern in beiden gleich heldenmässig durch das Nackte und allenfalls königlich durch die Kopfbinde. Der Sklave müsste um so weniger ununterschieden vom Priester im Costüm seyn je abentheuerlicher er seinen Stand verändern wollte. Der Contrast zwischen beiden Personen wäre in der bildenden Darstellung wesentlich. 3. Die beiden wehausrufenden symmetrischen Figuren an den Enden drücken, gleich einem anwesenden Chor, Grauen und Schmerz über die Scene durch ihre Bewegung aus. Ein geheiligter und häufig vorkommender Gebrauch, so barbarisch er auch war, dürfte solche Wirkung gar nicht machen. Aber wird man einwenden, der andere angenommene Gegenstand ist nicht vollständig abgebildet, es fehlen Personen (Pylades und die Mutter im Todesmoment), die in die Geschichte nothwendig verflochten sind, sie lässt sich ihrer Natur nach nicht trennen und schmälern. Wir antworten: die Arbeit ist sichtbar von so roher Zeit und Art dass es uns wenig wundern dürfte wenn der Stoff unvollständig, nicht in der ganzen

---

zur Unterschrift: Rex Nemorensis. In antistitarum ministrarumque conspectu ab adversario confossus. Ex typo marmoreo vetustissimi artificii anno 1791 eruto *in agro Aricino*, cura et sumptibus Antonii Despuigii, in cujus cimeliis adservatur. Er wusste auch, wie die Lage von Ariccia sich zu der von Nemi verhält. Dennoch schreibt er: „Wahrscheinlich befand sich das Basrelief in den älteren Zeiten an oder in dem Tempel der grösseren Aricinischen Diana selbst; denn es wurde aus den Trümmern eines nahe dabei liegenden Gebäudes, das vielleicht mit dem Tempel zusammenhieng, ausgegraben." Er gehörte zu denen die, wenn sie eine Voraussetzung gefasst haben, es mit den Gründen, aus den Umständen, der Sprache, der Geschichte, so leichtsinnig nehmen dass man erstaunt.

Schauerlichkeit und Klarheit dargestellt wäre, womit ihn Dichter und Künstler, die wohl bekannt sind, aufgefasst haben. Wie aber wenn der Muttermord aus Euphemismus mit Bedacht nicht ausdrücklich vorkäme und nur aus dem Blick des Orestes auf die ihn abwehrende Mutter zu errathen wäre? Bei Aeschylus führt allerdings Orestes seine Mutter zu dem ermordeten Aegisthos. Inzwischen ist es eben so natürlich dass sie zu der Scene hinzukommt und männlich wie sie war den Mörder, der eben scheint den zweiten Stoss geben zu wollen, umsonst zwar, anhält. Zu dieser Deutung passt die einzige noch übrige Figur vollkommen als Elektra. Ruhig sieht sie zu und scheint zu erwarten dass Orestes sich nun gegen die Mutter wenden werde. Pylades fehlt, so wie er in der noch sparsamen Tragödie stumme Person ist, auf diesem noch kärgeren Kunstwerk ganz. Es ist übrigens unentschieden, da der Marmor nicht selbst zu untersuchen ist (wäre diess, so müsste auch die Frage aufgeworfen werden, ob nicht dieses das älteste bekannte Griechische Werk sey), ob er nicht abgebrochen, die Handlung nicht vielleicht in einer zweiten Scene vollendet war. Sophokles und Aeschylus trennen ja den Vorgang auch in zwei Scenen. Uebrigens hat das bekannte Vaticanische Relief Mus. Pio-Clem. 5, 22, welches Heeren in Rom und Eckhel (Choix de pierres grav. du cab. de l'Emp. pl. 20) zuerst richtig erklärten und von dem ausser den beiden von Heeren genannten Copieen noch eine dritte in fragmentarischem Zustand ins Museum Chiaramonti gebracht worden ist[3]), in nichts mit unserer Composition Aehnlichkeit und gehört einer ganz anderen Zeit an. Dieser Stoff aber ist dem Ort wo man das Relief gefunden, nicht weniger angemessen als der andere. Denn Orestes hatte nach der Tradition bei Servius den Dienst der Taurischen Diana dorthin verpflanzt und seine ganze Geschichte hatte also daselbst

3) Von einer vierten war noch im Jahr 1845 ein beträchtlicher Theil bei Depoletti in Rom.

Wichtigkeit. Die Diana mit der Hirschkuh, wie sie bei der Opferung Iphigeniens erschien, die man da gefunden haben soll und die jetzt in Paris ist, beweist, wenn sichs nicht von selbst erwarten liesse, dass die Geschichte dieser Familie eine grosse Rolle in der Religion des Ortes spielte. Mit Recht wird von Sickler die Arbeit für Griechisch genommen. Als Grund dafür lässt sich noch das anführen dass nach unserer genauen Erkundigung das Monument von Marmor ist, was von keiner einzigen Etrurischen Arbeit erweislich ist.

Zoega schrieb über diess wichtige Monument am 7. Mai 1791 an den Erbprinzen Friedrich nach Kopenhagen. „Nicht weit von Rom, im Thale von Ariccia ist diesen Winter eine sehr wichtige Entdeckung von Alterthümern gemacht worden. Monsignor Despuiges, ein Spanischer Prälat, hat an einem Orte der vermuthlich die Lage des Clivus Virbii der Alten ist, nachgraben lassen und unter den Resten eines ansehnlichen Gebäudes sind ausser andern weniger merkwürdigen Dingen gefunden worden eine sehr schöne Statue, die ohne Zweifel den Virbius selbst vorstellt, und ein Basrelief welches für die älteste Marmorarbeit die bisher in Italien entdeckt worden ist, angesehn werden kann. Ich wenigstens kenne keine welche den sogenannten Etrurischen Stil mit solcher Härte und Originalität wie diese zeigt und in der Composition und den Stellungen den Gemälden auf den Campanischen Vasen so sehr nahe kömmt. Das Basrelief ist ungefähr vier Palmen lang und etwas über zwei hoch. Es enthält sechs Figuren, zwei fast nackte Helden und vier bekleidete Frauenfiguren. Der eine der Helden liegt auf dem Boden wie ein Sterbender, der zweite der einen Dolch in der Hand hat, scheint ihn getödet zu haben und entweichen zu wollen, indess eine der Frauen ihn zurückhält und die übrigen Schrecken und Bestürzung äussern. Ueber den Gegenstand darf ich nicht entscheiden, doch habe

ich Ursache zu vermuthen dass es den Neoptolem vorstellt, welcher im Tempel zu Delphi von Orest getödet ward.“

Dieselbe Erklärung giebt mit Zustimmung Gerhards (Etr. Spiegel S. 58 und Ant. Bildw. S. 203), Hirt in der Gesch. der Kunst S. 123, indem er die weiblichen Figuren für die Pythia und drei „andere“ für weibliche Hierodulen ansieht. Heroisch wenigstens würde so die Pythia sich zeigen, ob auch einigermassen einer Priesterin gemäss, kann Jedermann beurtheilen. Meiner Erklärung gab Böttiger vollen Beifall (in einem Brief 8. Oct. 1810). Aegisthos ist nach Il. 20, 418 *προτί οἱ δ' ἔλαβ' ἔντερα χερσὶ λιασθείς*, woran auch Quintus Smyrnäus dachte 13, 91: *οἱ δ' ἄρα χειρὶ δράγδην ἔγκατ' ἔχοντες.* Orestes ist bärtig wie an den älteren Vasen Paris, Achilles, Patroklos.

Von der Sammlung des Cardinal Despuig in Majorca giebt es jetzt einen Katalog: Noticia de los museos del Cardenal Despuig por J. M. Bover, Palma 1846, worin das alte Relief p. 107 n. 77 aufgeführt ist.

Von Zoega ist auch noch eine Beschreibung dieses Monuments vorhanden, in meiner Abschrift sechs Seiten lang, woraus ich wegen der Wichtigkeit desselben für die Kunstgeschichte die Bemerkungen über den Styl im Eingang und am Schluss hier abschreiben will. Museo di Monsgr Despuiches (so schrieb Zoega den Namen durchgängig), Marzo 1791. — Egli è una lastra di marmo, come pare lunga circa $3\frac{1}{3}$ o $3\frac{1}{2}$ palmi, alta circa $\frac{2}{3}$ della lunghezza. Lo stile accenna dei tempi remotissimi. La composizione, le mosse, il costume, trattamento dei capelli e delle drapperie s'accostano più al fare dei vasi dipinti che in alcuna altra opera di marmo finora conosciuta. Le mosse sono risentite e forzate, i contorni rettilinei, il disegno scorretto, la musculatura capricciosamente in alcune parti ricercata, in altre affatto negletta; le estremità generalmente dettagliate e finite con molta cura, delle volte però trascurate. Il sentimento di carne manca affatto, ancora i volti sono trattati in una

maniera legnosa: i profili, le bocche, le labbre piuttosto grosse, gli occhi s'assomigliano a quelli delle figure delle terre cotte Volsce, benchè siano senza paragone più dettagliati. Le orecchie sono piccole e lavorate con gran diligenza, gli occhi stretti ed obliqui al insù, il naso alquanto puntuto e tra gli occhi basso: il volto piuttosto corto e tozzo: l' osso della guancia molto infuori, tutta la fisonomia grossolana, le ciglia arcate dalla parte del naso senza alcun principio d'angolo. Es folgt die genaueste Beschreibung der sechs Figuren, ohne die Deutung auf Neoptolem zu berühren: der Schluss ist: Resta osservarsi ancora che le due ultime figure a mano sinistra ossia incontro alla destra dello spettatore, cioè il moribondo e la giovine che gli stà vicino, sono lavorate con meno diligenza delle altre quattro, come se l'artefice avendo cominciato dalla destra verso il fine dell' opera si fusse annoiato ovvero come se non avesse avuto il tempo per mettere l'utima mano a queste due figure. Tutte le teste e tutti i piedi sono trattati di profilo netto, ancora nelle figure che del resto compariscono di faccia.

O. Jahn hat in einem schönen Aufsatz über diess Relief in Gerhards Archäolog. Zeit. 1849 S. 113 — 118 Taf. XI, 1 zur Bestätigung meiner Erklärung ein Vasengemälde verglichen in Gerhards Etr. und Campan. Vasenbildern Taf. 24, „das denselben Gegenstand im Wesentlichen ebenso aufgefasst darstellt und durch Inschriften die Deutung unzweifel haft macht."

Des Amphiaraos Aufnahme in die Erde*).

Taf. IX, 15. X, 16.

Dieses merkwürdige Basrelief sah ich mit meinen Reisegefährten den 30. May 1842 an der Stelle des alten Oropos an der Attischen Küste Euböa gegenüber, in dem Dörfchen Skala, da das Dorf Neu-Oropó eine Stunde entfernt liegt: und Hr. Siegel aus Hamburg, der bei Nauplia den Löwen zum Andenken der im Kampf gefallnen Bayern aus dem Felsen gehauen hat und seitdem fortwährend als Bildhauer in Athen thätig war, hatte die Gefälligkeit, indem er den Löwen von Chäronea für mich mit Erlaubniss und Unterstützung seiner Maj. des Königs Otto zu zeichnen unternahm, um dessen Wiedererrichtung aus den Trümmern vorzubereiten, sich auch dorthin zu begeben und eine Zeichnung in der Grösse des Originals auszuführen, die auf ein etwas kleineres Mass zurückgebracht wurde für die Monumente des archäologischen Instituts (Bd. 4 Taf. 5) und hier daraus einfach wiederholt ist. Der Marmor befand sich und wird sich wohl noch befinden in einem elenden kleinen Wirthschaftsgebäude bei einem Hause des Herrn Paparigopulo, Russischen Consuls in Athen, und ist nach Angabe der Dienstleute am Ort ganz in der Nähe dieser Wohnung im Jahr 1845 gefunden worden: in der Nähe also jedenfalls des berühmten Amphiaraium, über dessen eigentliche Lage bis jetzt zwischen zwei Meinungen kaum anders als an Ort und

*) Annali del Inst. archeol. 1844 T. XVI p. 166 — 174.

Stelle gründlich entschieden werden kann. Die Platte ist 4 Palm 3 Zoll breit, 3 P. 3 Z. hoch, eingefasst mit einem schmal vorspringenden Rande, der auf den Seiten mit einer gebälkähnlichen Verzierung an den obern Theil sich anschliesst; unten springt in der Mitte ein breiter Zapfen vor, der bei dem Einziehen der Tafel in eine Wand zur Befestigung diente. Ganz dasselbe habe ich an mehreren Marmorn und namentlich auch an einem kleineren Relief, etwa einen Fuss hoch und etwas länger, in der Sammlung des Hrn. Borrell in Smyrna gesehen, das eine sitzende Gottheit und ein Ehepaar mit einem Diener vor ihr stehend darstellt, ein Votivrelief also. Vermuthlich bildeten eine Reihe von Platten gleicher Grösse, die einen geschlossenen Kreis zusammengehöriger Darstellungen enthielten, ein Ganzes zur Verzierung eines bestimmten, und zwar eines geweiheten, nicht eines zu einem Privathaus gehörigen Raumes.

Die dargestellte Scene kann denen welche von den mythischen Personen und von den Monumenten sich eine Uebersicht erworben haben, nicht zweifelhaft seyn und ich werde daher mit einer vorläufigen Erörterung, warum kein andrer Heros als Amphiaraos mit seinem Wagenlenker Baton, und warum gerade diese hier zu erkennen seyen, den Leser nicht aufhalten. Amphiaraos war, wie ich vor Jahren ausführlich zu erweisen gesucht habe [1]), der Hauptheld der alten, dem Homer selbst beigelegten Thebais, die daher auch unter .dem Namen des Amphiaraos Ausfahrt (*'Αμφιαράου ἐξέλασις, ἐξελασία*) angeführt wird. Er erkannte als Seher dass die Zeichen des Zeus wider den Krieg gegen Theben seyen, warnte vergeblich, wurde wider seinen Willen mit fortgezogen und ward als das ganze Bundesheer mit seinen Anführern, ausgenommen den Adrastos selbst, vor Theben zu Grunde gieng, allein lebend in die Erde aufgenommen, so dass in seiner Person die Einheit des Epos lag. Darum

1) Der epische Cyclus Th. 1 S. 198. [Ueber das Gedicht selbst ep. C. Th. 2 S. 320 ff.].

sehnt sich nach ihm der Anführer des Bundesheers bei Pindar [2]), als auf sieben Scheiterhaufen alle sieben Heerabtheilungen verbrannt waren und er allein auf dem Flügelross Arion nach Argos zurückkehrte, um von da später ein neues Heer glücklicher gegen Theben zu führen; er vermisse, sagt er, das Auge seines Heers, ihn der beides als Seher und mit der Lanze zu streiten tüchtig war.

Nach der alten Sage bei Homer [3]) und in der Thebais, welcher Pindar folgt [4]), gieng Amphiaraos im Thebischen Gebiet unter, worunter die Stadt Harma oder Knopos in der Aonischen Ebene mit dem früheren Traumorakel des berühmten Sehers aus dem Geschlechte des Melampus zu verstehn ist. Von da wurde das Orakel in die Nähe von Oropos auf der Gränze von Böotien und Attika verlegt [5]), und zwar, wie in einer fleissigen Sammlung und Untersuchung der sehr zahlreichen dahin bezüglichen Stellen mit Wahrscheinlichkeit angenommen wird, kurz vor den Perserkrie-

---

2) Olymp. VI, 25.

3) Odyss. XV, 247 *ἀλλ' ὄλετ' ἐν Θήβῃσι γυναίων εἵνεκα δώρων.*

4) Nem. X, 15:
γαῖα δ' ἐν Θήβαις ὑπέδεκτο κεραυνωθεῖσα Διὸς βέλεσιν
μάντιν Οἰκλείδαν.

5) Strab. IX p. 404 *καὶ ἡ Γραῖα δ' ἐστὶ τόπος Ὠρωποῦ πλησίον καὶ τὸ ἱερὸν τοῦ Ἀμφιαράου — ἐκ Κνωπίας δὲ τῆς Θηβαïκῆς μεθιδρυμένον δεῦρο τὸ Ἀμφιάρειον. καὶ ὁ Μυκαλησσὸς δὲ κώμη τῆς Ταναγρικῆς· κεῖται δὲ παρ' ὁδὸν Θηβαίων εἰς Χαλκίδα· καλοῦσι δὲ Βοιωτικῶς Μυκαλήττόν. ὡς δ' αὔτως καὶ τὸ Ἅρμα, τῆς Ταναγρικῆς κώμη ἔρημος περὶ Μυκαληττόν, ἀπὸ τοῦ Ἀμφιαράου ἅρματος λαβοῦσα τοὔνομα.* P. 399 *εἶτα Ψωφὶς ἡ νῶν Ὠρωπίων· ἐνταῦθα δέ που καὶ τὸ Ἀμφιάρειόν ἐστι τετιμημένον ποτὲ μαντεῖον.* [Den Namen eines andern Harma, eines langgestreckten Felsrückens, erklärt L. Ross Königsreisen II, 86, der übrigens dem Böotischen eine andre Lage anweist als Gell (I, 109), von seiner Aehnlichkeit in der Form mit dem Gestell eines antiken Kriegswagens. Dass Knopos den Namen Harma im Bezug auf sein Orakel hatte, ist vollkommen glaublich.]

gen, als Knopia von den Tanagräern weggenommen war[6]. Natürlich wanderte mit dem Orakel auch die Sage dass es an der Stelle liege wo dem Amphiaraos die Erde sich öffnete, und so finden wir sie von Sophokles und vielen späten Schriftstellern gefasst[7]. Durch Philipp kam Oropos in den Besitz der Athener[8].

Die Versetzung des Sehers unter die Erde fand statt als er aus der Vernichtungsschlacht bei Glisas, in welcher Zeus selbst eingeschritten war, floh; als eben die Lanze des Periklymenos ihn bedrohte, da spaltete Zeus mit dem Blitz die Erde, die ihn sammt den Rossen aufnahm, wie Pindar sagt[9]. Die Rosse in wildem Lauf und bedeckt mit Schaum macht daher auch Philostratus bemerklich in einem seiner Gemälde das diese Gründung des Amphiaraosorakels darstellte (1, 27). Es enthielt die heilige Erdspalte (etwa wie die worin die Höhle des Trophonios ist) und der Maler hatte zugleich den Ort angegeben durch einen Jüngling als Oropos, umgeben von Seenymphen, hatte die Wahrheit in weissem Kleid und eine Pforte der Träume und den Gott des Schlafs hinzugefügt, auch durch Anticipation dem Seher, der übrigens bewaffnet war, statt des Helms einen Kranz von Wolle und Lorber gegeben. An einer noch nicht be-

---

6) Thebana Paradoxa, scripsit R. Unger 1839 p. 162 — 170. 408 — 416.

7) Strabo p. 399 fährt in der angeführten Stelle fort — ὅπου φυγόντα τὸν Ἀμφιάρεων, ὥς φησι Σοφοκλῆς,

ἐδέξατο ῥαγεῖσα Θηβαία κόνις
αὐτοῖσιν ὅπλοις καὶ τετρωρίστῳ δίφρῳ.

Andre bei Unger p. 412.

8) Pausan. I, 34, 2.

9) Nem. IX, 57.

Ὁ δ' Ἀμφιάρῃ σχίσσεν κεραυνῷ παμβίᾳ
Ζεὺς τὰν βαθύστερνον χθόνα κρύψεν δ' ἅμ' ἵπποις
δουρὶ Περικλυμένος πρὶν νῶτα τυπέντα μαχατὰν
θυμὸν αἰσχυνθῆμεν· ἐν γὰρ δαιμονίοισι φόβοις φεύγοντι καὶ παῖδες θεῶν.

kannt gemachten Sarkophagplatte aussen an dem Hause der Villa Pamfili, an der an die hintere Façade anstossenden Mauer, woran man in der Mitte Kapaneus, Amphiaraos und fünf andere der Helden von Argos zusammengedrängt und daneben zu beiden Seiten die Bestattung des Polynikes und den Streit des Tiresias und des Kreon wegen derselben vorgestellt sieht, ist Amphiaraos bärtig, mit Panzer und Helm, die Arme, die aber fehlen, gegen die Pferde des Wagens ausgestreckt, indem er darin die Zügel hielt; unten und vor den Pferden ist eine Klippe nebst einem Schlund sichtbar. Aus diesem ragt ein Weib mit breiter und nackter Brust und darüber hinabgeglittener Tunica hervor, die breitbrüstige Erde, die das Haupt erhebt und gegen die Pferde gerichtet den linken Arm auf den Felsen stützt, den andern erhebt und mit der Hand den Bauch der langsam und mit gesenktem Kopf herankommenden Pferde berührt. An einem Etrurischen Alabastergefäss geht eine Furie mit langer Fackel dem Wagen voran, mit dem sie sich in den offenen Schlund stürzt [10].

Wie wenn man aus trüber und schwerer Luft plötzlich unter den klaren und schönen Himmel Athens versetzt würde, so fühlt man sich wenn man von Compositionen der angeführten Art zu der des Oropischen Reliefs übergeht: so geistig und zart ist diese, und so harmonisch mit der hohen und herrlichen Auffassung die vollendete und durch keine Beschreibung zu erreichende Ausführung des hohen Gedankens. Nicht die Erde zeigt sich zur Aufnahme bereit, kein Schlund eröffnet sich; aber in der Wirkung auf den Helden, auf seinen Wagenlenker und auf die Thiere sehn wir das Wunder das vor sich geht. Amphiaraos ist in der Blüthe der Jugend, die Kinder, die er zurückgelassen hatte, waren noch klein: Helm und Schild sind statt der vollen Rüstung. Sehr Schade ist es dass das Gesicht abgestossen ist, da der

---

10) Inghirami Mon. Etr. Urne tav. 84, auch schon bei Gori Mus. Etr. T. 3 tab. 12.

Ausdruck im Gesichte des Baton vermuthen lässt dass auch das des Sehers einen treuen Spiegel des wunderbaren Augenblicks abgab. Baton, dem zum Contrast mit der jugendlichen Gestalt ziemlich greisenhafte Züge gegeben sind und dicker und verwahrloster mit dem Bart zusammenfallender Haarwuchs, steht wie betroffen und nachsinnend da, von dem Gespann abgewandt, als ob er es sich selbst überliesse und, indem er die Zügel zwar fort in seinen Händen hält, in das Unvermeidliche sich ergäbe und der ausser aller Berechnung liegenden Entwickelung gefasst entgegen sähe. Amphiaraos aber scheint wie von Geisterhauch umwittert die feste Stellung zu verlieren und nicht zufällig oder wie gewöhnlich mit der Rechten sich an dem Wagenrand festzuhalten. Dass der Held zu göttlichem Daseyn unter der Erde bestimmt ist, hinderte nicht ihn im Uebergang zu demselben den Qualm aus der Tiefe des Todtenreichs wie betäubend und einschläfernd mitempfinden zu lassen: und es ist vielleicht nicht absichtlos dass der durch langes Leben abgehärtete Baton unempfindlicher gegen diesen Einfluss erscheint als die Jugend und die geistigere, poetischere Natur des Amphiaraos. Dass er nicht zur Schwelle des Alters gelangte, erwähnt die Odyssee (15, 245), dass er frühe die Sehergabe überkommen hatte, Pausanias (2, 15). Die Pferde selbst scheinen von dem Hauch aus der Tiefe ergriffen und während die hintersten scheuen ist das vorderste, dem Erdspalt am nächsten gekommene wie betäubt. Es ist in dem Viergespann und besonders in den höchst kunstreich über einander geworfenen Beinen nicht der angestrengte Galopp, dem Durchgehn ähnlich, sondern eher eine gemässigte Gewalt, etwas Aengstliches ausgedrückt; das Gespann schwebt in einer Art dahin dass man zweifelhaft darüber wird, wie weit dieselbe Kraft die magisch auf das Heldenpaar wirkt, sich auch über die Thiere erstrecken möge und ob etwa auch die seltsam spitz zugehenden Hufe etwas Anders als eine zufällige Eigenheit der Zeichnung bedeuten möchten. Die originelle und fein durchgeführte Charakteristik und die

Reinheit des ausgebildetsten Styls erheben diess Werk unter die vorzüglichsten die aus dem Alterthum auf uns gekommen sind, und stellen es in einen nicht sehr weiten Kreis des Schönsten was überhaupt in der Kunst existirt. Im Charakter, in der eigenen Lieblichkeit und Zartheit des Styls möchte nichts Anders dieser Arbeit ähnlicher seyn als die Figuren und Gruppen der Nike von dem Geländer der Felsenecke der Akropolis von Athen, worauf das kleine Tempelchen der Siegesgöttin jetzt wieder aufgerichtet steht.

Den Wagenlenker habe ich Baton genannt weil er diesen Namen hat unter den Weihgeschenken in Delphi aus der Zeit welcher ungefähr auch das Oropische Relief angehören möchte, gegen Olymp. 102, bei Pausanias[11]); und derselbe gebraucht diesen Namen noch bei dem Kasten des Kypselos und von einem Heiligthum das der mit Amphiaraos von der Erde verschlungne Wagenführer in Argos hatte (5, 17, 4. 2, 23, 2). So auch Stephanus Byzantinus (v. *Ἅρπυια*). Apollodor und einige Grammatiker bemerken ausser diesem Namen zwei andre die von Einigen diesem Wagenlenker gegeben würden[12]). In dem angeführten Gemälde und in dem Pamfilischen Basrelief ist Baton weggelassen. Diese haben auch nur zwei Pferde und Philostratus bemerkt dabei, das Viergespann sey bei den Heroen oder im Krieg noch nicht üblich gewesen mit Ausnahme des Hektor, was er auch

---

11) Pausan. X, 10, 2. Sechs der sieben Anführer sind genannt; dann folgt: *Ἀμφιαράου δὲ καὶ ἅρμα ἐγγὺς πεποίηται καὶ ἐφεστηκὼς Βάτων ἐπὶ τῷ ἅρματι*, d. i. von Amphiaraos aber ist nicht bloss wie von den Andern das Bild da, sondern auch neben ihm sein Wagen mit Baton darauf: eine so besondre Sache der Wagen der ihn in die Tiefe führte und von dem auch die frühere Stadt seines Orakels Harma hiess.

12) *Σχοίνικος* Schol. Vratisl. Pind. Ol. VI, 21. Hesych. v. *Σχοίνικος*. Apollod. III, 6, 8 *ὁ δὲ σὺν τῷ ἅρματι καὶ τῷ ἡνιόχῳ Βάτωνι, ὡς δὲ ἔνιοι Ἐλαττωνῷ*, welcher letztere Name in der Form zweifelhaft ist. Selbst lenkt seinen Wagen Amphiaraos bei Euripides Phoen. 171, wie diess auch Achilles auf Vasen thut.

an andern Stellen wiederholt [12*]). Auch Statius hat nur ein Zwiegespann [13]), und so auch Antimachos [14]). Sophokles aber (Not. 7), Euripides (Suppl. 501. 930) und Propertius (2, 34, 39) ziehn das Schönere dem Gelehrteren vor und lassen den Seher mit vier Pferden in die Erde hinabfahren. Nicht anders die Vasenmaler welche die Ausfahrt des Amphiaraos darstellen, wobei natürlich auch Baton nicht fehlt [15]).

Dass die Composition des Oropischen Reliefs auch im Alterthum in verdientem Ansehn gestanden hat, zeigt uns eine in Herculaneum gefundne rothe Zeichnung auf Marmor, worin ich, zu meiner nicht geringen Ueberraschung und Freude, nur mit einigen absichtlichen Veränderungen, eine unverkennbare Copie davon gewahr wurde (Taf. X, 16). Schon früher wurden in Herculaneum (in den Jahren 1746 — 49) vier ähnliche Monochrome auf Marmor gefunden [16]), die durch Reinheit und Bestimmtheit der Umrisse, Zartheit der sparsamen Ausführung, Ausdruck der Gesichter und der Bewegungen an Attische Marmormalerei erinnern und weit mehr

---

12*) Diese Ausnahme liess Aristarch mit Recht nicht gelten, sondern setzte den Obelos (nicht die Diple). Pluygers de carminum Homericorum veterumque in ea scholiorum — retractanda editione Lugd. Bat. 1847 p. 2.

13) Theb. VI, 463. 524, mit Namen Unaufhaltsam und Schwan, Aschelos und Cygnus.

14) Schol. Pind. l. l. *κατεπόθη — οἱ μὲν περὶ Ὠρωπόν, οἱ δὲ περὶ Κλεωνάς·* (Unger p. 413 emendirt mit Grund *περὶ Κνωπίαν*) *τοὺς δὲ ἵππους αὐτοῦ φησιν Ἀντίμαχος εἶναι ἀσυστάτους, οἱ δὲ Θεσσαλούς, ὀνόματα δὲ αὐτῶν Θόας καὶ Δίας* (von *δίομαι*). Zwei Rosse giebt Antimachus auch dem Adrastus bei Pausan. VIII, 25, 5.

15) Millingen Peintures de Vases pl. 20. 21. Gerhard auserlesene Vasenbilder Taf. 91. Museo Gregor. T. II tav. 48, 2.

16) Plin. XXXIII, 39. Cinnabari veteres, quae etiam nunc vocant monochromata, pingebant. Pinxerunt et Ephesio minio, quod derelictum est, quia curatio magni operis erat. Praeterea utrumque nimis acre existimatur. Ideo transiere ad rubricam et sinapidem, de quibus suis locis dicam. Von Zeuxis XXXV, 9, 36: pinxit et ex albo monochromata.

als anerkannt zu seyn scheint unter die vorzüglichsten Kleinode des Museums zu rechnen sind. Wie zu diesen das fünfte, im Jahr 1837 entdeckte Marmorgemälde hinsichtlich der Zeichnung sich verhalte, ist nach einer Abbildung nicht zu bestimmen. Diese entlehnen wir aus einem neueren Werke [17]), wo sie in der Grösse des Originals, 2 Palm 7½ Z. in der Breite und 2 P. in der Höhe gegeben ist, mit der Erklärung Achilles und sein Wagenlenker [18]). Der grösste Unterschied zwischen der Nachbildung und dem Original besteht darin dass der Maler den Augenblick und die Wirkung desselben auf die Menschen und das Gespann, die wir zu erkennen glauben, nicht genommen oder auch (es wird erlaubt seyn auch diess als möglich vorauszusetzen) nicht gefasst, sondern eigentlich nur die Flucht des Amphiaraos, nicht die unmittelbare Nähe der eröffneten Unterwelt ausgedrückt hat. Amphiaraos, dessen Helm vergrössert ist, wendet sich um, ohne Zweifel nach seinem Verfolger, ein Motiv das auf der Urne von Volterra, wo der Schlund nicht fehlt, gebraucht ist: darnach ist die Stelle zum Theil verändert, die Haltung des Schilds ist dieselbe. Baton, dessen Gesicht wie ein Portrait copirt ist, mit dem Zusatz einer zu seinem struppigen dicken Haar wohl passenden Hauptbedeckung, wendet zwar auch hier nachdenklich und vor sich hinblickend sich um, aber diess lässt sich als gespannte Aufmerksamkeit auf den reissend schnellen Lauf betrachten, da er zugleich etwas vorgebeugt mit der rechten Hand das hinterste Pferd an den Mähnen berührt um es zu beruhigen, wie es auch die Wagenlenker der Prokne und ihrer Amme an der Vase mit Tereus und der Apate (der Berückung oder Versuchung) thun [19]). Die vier Zügel, die im Marmor ausgelassen sind,

17) W. Zahn Ornamente und Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiä. Zweite Folge. Berlin 1842 Taf. 1.

18) Ueber das Monochrom O. Jahn Arch. Beitr. S. 400 f. der es vorher S. 393 ff. für Diomedes und Nestor genommen hatte.

19) Nouvelles Annales de l'Institut de Corresp. archéol. T. 2 pl. 21. Bullettino Napol. 1844 p. 82.

fasst er in der linken Hand. Grösser noch als in seiner Stellung ist der Unterschied in dem Viergespann der in wildem Lauf sich dahinstürzenden Pferde, deren Raçe gegen die Griechische umgetauscht und ganz dieselbe ist die wir aus Marmorwerken in Neapel kennen, so wie auch die Bezäumung dieselbe ist wie an diesen.

Nach dem Oropischen Relief wird das gegen 6 Zoll hohe Erzfigürchen von altgriechischem Styl der schönsten Art, jetzt im Antikencabinet der Tübinger Universität, welches durch die Abhandlung von Grüneisen (die altgriechische Bronze des Tuxischen Cabinets in Tübingen, im Kunstblatt 1835 St. 6 — 12 und im besondren Abdruck) unter dem Namen Amphiaraos berühmt ist, vielmehr Baton genannt werden müssen. Thiersch, der den Schatz gewissermassen entdeckt hatte, hielt die Figur für den Schützen Pandaros ohne die Stellung gehörig zu prüfen. Der kleine Ansatz auf dem Rücken, der etwas Abgebrochenes verräth und ihm auf einen Bogen zu deuten schien, kann von einem lang herabhängenden Busch des Helms herrühren. Den Wagenlenker erkannten nach einem Gypsabguss noch vor Grüneisen auch Hirt und Rauch. Jener erklärte: „Amphiaraos in dem Momente wo er forteilend und die Rosse treibend den sich aufthuenden Erdschlund erblickt, vor dem sich ohne Zweifel auch die Thiere bäumen, zieht mit der Gewalt des Nemeischen Wagensiegers die Leinen in kräftiger Linken zurück, während er mit seinem Körper noch immer vorgelehnt ist und die rechte Hand ausstreckt — weil die Rosse sich sträuben und in Unordnung zu gerathen drohen, und ihnen beschwichtigend zuzurufen scheint“ u. s. w. Diese Bedeutung, so wie die Abkunft aus der Hand eines Ageladas oder Myron wird bestritten in Kuglers Museum für bildende Kunst 1835 S. 268 — 285 von S(chöll), welcher die Figur für das Denkmal eines wagensiegenden Fürsten oder

für irgend einen rosselenkenden Heros, und zwar im Umlenken um die Meta nach der Anweisung des Nestor in der Ilias (23, 326 — 333), nehmen wollte. Chr. Walz dagegen in den Jahrbüchern der Alterthumsfreunde im Rheinlande 1847 (10, 74 f.) dachte an Odysseus, „wie er mit dem scheuen Tritte des Diebes in das Heiligthum der Troischen Pallas eindringt um das Palladium zu rauben. In der linken Hand hält er die Lanze, mit der Rechten greift er im Dunkel vor sich, um seine Beute zu ertappen.“ Dass Tappen im Dunkel nicht ausgedrückt sey, kann am besten die treffliche Statue des Odysseus im Museum zu Venedig zeigen, worin diess Tappen bei dem Abentheuer gegen Rhesos naturgemäss und sprechend ausgedrückt ist. Im Relief wie in der Erzfigur ist der Wagenlenker vorgebückt und hält die Zügel in der Linken, indem er mit der ausgestreckten Rechten die erschrocknen Pferde durch Streicheln des vordersten zu beschwichtigen sucht. Ganz besonders charakteristisch ist an der ersteren die ganz offne rechte Hand, die etwas Andres als Streicheln füglich gar nicht bedeuten kann, diess aber ungemein treffend ausdrückt. Dass Amphiaraos nicht selbst die Pferde lenkte, sondern seinen Wagenlenker hatte als der Abgrund sich ihm öffnete, erfordert die Würde und die Vollständigkeit der Darstellung. Auch ist in dem bronzenen Wagenlenker weder die Reife der Jahre, noch der „nicht prägnante, nicht typische, noch sonderlich ideale Gesichtsausdruck,“ wie Schöll ihn beschreibt, dem jugendlich entrafften, auch im Relief sehr jugendlichen Amphiaraos und dem Seher angemessen, desto mehr dem Baton. Sind wirklich die Lippen, wie Schöll bemerkt (S. 283), zum Rufen geöffnet, so ist auch diess für die Katastrophe worauf die Darstellung sich bezieht, bezeichnend. Unter den von Argeiern in Delphi geweihten Helden des Thebischen Kriegs bei Pausanias war, wie schon angeführt (Not. 11), Baton als der Wagenlenker des Amphiaraos ohne ihn, der neben seinen Mitanführern stand, auf dem Wagen aus späterer Zeit als das Figürchen, es müsste denn in dem Original von

diesem, das in Statuengrösse vorausgesetzt werden darf, vielleicht als in einem Anathem, der ältere Styl beibehalten gewesen seyn. Ich würde nicht überrascht seyn wenn in diesem Baton der Augenblick der Niederfahrt durch das gewaltige Zurückhalten und die zum Streicheln ausgestreckte Hand angedeutet gewesen wäre, so dass das Figürchen vollkommen mit ihm übereinstimmte. Dass aber Baton im Erzfigürchen nicht wie in der Marmorzeichnung in Neapel und „der Lenker des Zweigespanns auf einer Attischen Preisvase eine Kappe," sondern einen Helm trägt und ohne Gewand ist, erklärt sich hinlänglich daraus dass er einzeln selbständig dargestellt ist, während er neben den viel jüngeren Seher gestellt von diesem sich charakteristisch unterscheiden musste; im Relief geht der fein durchgeführte Contrast zwischen beiden noch viel weiter. Die Stellung muss das Entscheidende seyn und passender für irgend eine andre Person als den Baton wird die des Erzfigürchens sich schwerlich denken lassen. Andre Heroen werden nicht leicht fahrend, sondern kämpfend vorgestellt: für den Baton aber wie für den Amphiaraos ist der Wagen bedeutsam. Ist aber diess die Bedeutung des Kunstwerks in Tübingen, so lässt sich kaum zweifeln dass wenigstens die Composition nicht den Zeiten der Nachahmung, sondern der alten Zeit selbst angehöre und für diese Stufe eins der charakteristischesten und merkwürdigsten Denkmäler abgebe. Die Einwendung Schölls gegen die von Grüneisen vermuthete Scene, dass eine Vorstellung dieser Art in runder Arbeit nicht wahrscheinlich sey, die sicher nicht weniger ausführbar war als im Relief, so wie die dass Gäa oder ein Schlund zur Darstellung nicht fehlen dürfte, ist jetzt durch den Augenschein gehoben. Vielmehr giebt das Relief und noch mehr das kleine Rundbild, wenn wir es nach jenem mit Recht deuten, einen neuen und sehr schönen Beweis ab für den Satz dass die reinste Griechische Kunst die empirische Vollständigkeit, so weit sie nicht zum Charakter der Hauptperson nothwendig schien, verschmähte, dieser aber die Stellung und den

Ausdruck der augenblicklichen Handlung so wahr und lebendig zu geben suchte dass man aus der Vorstellungskraft und der Erinnerung andrer Darstellungen die Umgebung hinzudenken konnte, zu dem scheuen Gespann und den dämonisch ergriffnen Heroen auf dem Wagen die sich aufthuende Erde, zu dem Wagenlenker die Pferde und den Wagen und selbst den Höheren welchen er fuhr.

Im Bullettino Napoletano 1848 p. 84 wird mit dem Erzfigürchen in Tübingen die Figur einer Nolanischen Amphora, die einen bei Nacht ausgehenden bewaffneten Menelaos nach Il. 10, 1 verglichen und danach auch jenes als tappend betrachtet. Sehr unwahrscheinlich ist dass wenn die Zeichnung vorläge, diese die Deutung der Erzfigur im Mindesten zweifelhafter machen würde.

Ilions Zerstörung
auf der Tabula Iliaca *)

Mit allem Recht ist die Ilische Tafel im Museum des Capitols berühmt und schätzbar daher die neue besonders sorgfältige Abbildung welche davon Feodor der nachmalige Hofmaler in Karlsruh auf Tischbeins Veranlassung gezeichnet und gestochen und erst vor wenigen Jahren Schorn in der Fortsetzung des Tischbeinischen Homers Heft 7 Taf. 2 bekannt gemacht hat. In der Erklärung indessen hat der gedachte Herausgeber sich eben so wie seine zahlreichen Vorgänger [1]) nur auf das Einzelne beschränkt und niemals ist, so viel ich weiss, nur die Frage aufgeworfen worden, ob dem Ganzen dieser Vorstellungen ein bestimmter Gedanke, ein künstlerischer Plan zu Grunde liege. Da ich nun eine solche besondere und eigenthümliche Absicht oder das Verdienst einer glücklichen Erfindung, wonach die ganze Composition gebildet und in vollkommne Einheit gebracht ist, in der Ilischen Tafel auf das Unzweideutigste zu erken-

*) Annali del Inst. di corrisp. archeol. T. I 1829 p. 227 — 243 vgl. Platner in der Beschr. der Stadt Rom III, 1 S. 177 ff. Klausens Aeneas II S. 1115 — 1126.

1) R. Fabretti de columna Traiana 1683 p. 315, Beger bellum et excid. Trojan. 1699. Montfaucon A. E. 1714 T. 4 P. 2 p. 297. Foggini im Museo Capit. T. IV 1782 tab. 68 p. 327—56, welcher im Ganzen dem Fabretti folgt, in den Inschriften aber noch Manches gefunden hat was dieser nicht erkannte, auch die fehlende Seite im Umriss ergänzt. Auch Millin Galerie mythol. CL n. 558, Inghirami Gal. Omerica (in vielen Blättern vertheilt) und [C. W. Müller de cyclo Graecorum epico 1829] liefern Abbildungen.

nen glaube, so wird es der Mühe werth seyn auch noch jetzo, wo so viele neuentdeckte Denkmäler wetteifernd die Aufmerksamkeit an sich reissen, auf ein so altes und bekanntes nochmals zurückzukommen.

Als anerkannt darf ich annehmen dass die Troische Stuccotafel und andre ähnliche aus der gleichen Masse geformten 2) nicht als selbständige Kunstwerke angesehn seyn

2) Nemlich 1. die Albanische, welche den Herakles angeht und zuletzt von Zoega in den Bassirilievi tav. 70 herausgegeben wurde; 2. das Rondininische Bruchstück nach der Odyssee, zuerst herausgegeben von Ridolfino Venuti, La Favola de Circe rappresentata in un antico Greco bassorilievo di marmo in Roma 1758, und von Barthelemy in den Mém. de l'Académie des Inscr. T. 28 p. 596, dann von Guattani und nach ihm von Millin in der Galerie mythol. pl. 174. n. 635; 3. das Borgiasche Bruchstück, jetzt also in Neapel, mit den Töchtern des Kadmos und Attischen Göttern, herausgegeben von Heeren in der Bibliothek der alten Literatur und Kunst St. 4, jetzt im 3. Bde seiner Werke. 4. Ein Stückchen mit nachhomerischen Troischen Geschichten, von ganz verschiedener Anordnung abgebildet nebst einem andern Not. 5 berührten bei Montfaucon, welcher irrigerweise beide als Theile der Ilischen Tafel betrachtet. Diese beiden Bruchstücke, wovon Montfaucon eine Zeichnung durch Msgr. Bianchini erhielt, sind nachher nach Verona in die Bibliothek des Domcapitels gekommen. Die Schrift von beiden, ohne die Figuren, hat auch Maffei im Museum Veron. p. 468, und zwar vollständiger bekannt gemacht. Beide sind, so wie das Borgiasche, auf der Rückseite mit Schrift bedeckt, welche bei dem letztgenannten durch die Erwähnung mehrerer Dichter Wichtigkeit hat. Nur Griechische Dichter und Griechische Sprache finden wir auf allen diesen Tafeln. [5. Gerhard fügt in den Annalen ein angeblich zu Rom in der Vigne Nicolai nahe bei der Paulskirche gefundnes Bruchstück hinzu, Priamos um die Leiche des Hektor flehend, verschieden von der Vorstellung auf der Tabula Iliaca. Diess ist gestochen in R. Rochettes Mon. inéd. p. 49].

Heeren sagt, die Borgiasche Tafel sey aus Marmor. Eben so hat man die Ruhe des Herakles lange Zeit für Marmor ausgegeben, da diese Tafeln ganz das Ansehn des Steins haben. S. Zoega p. 117 not. 2. Auch Venuti begieng hinsichtlich seiner Rondinischen Tafel dasselbe Versehn. An der Ilischen Tafel wurde zuerst das opus tecto-

wollen, sondern eigentlich zum Zweck hatten den Inhalt epischer Poesieen für den Unterricht zu veranschaulichen und dem Gedächtniss zu Hülfe zu kommen. Schon Barthelemy hat diese Ansicht gefasst, indem er unsere Tafel mit einigen anderen, worunter mit Unrecht auch die bekannte Vergötterung Homers, zusammenstellt [3]); und sie wird insbesondere bestätigt durch den Spruch auf der Ilischen Tafel, welcher nach dem ersten Worte [4]) zu urtheilen an die Jugend sich richtet und daher folgendergestalt zu ergänzen ist:

[Ὦ φίλε παῖ, σὺ μὲν] ὡρῆον μάθε τάξιν Ὁμήρου,
ὄφρα δαεὶς πάσης μέτρον ἔχῃς σοφίας.

Gerade diese Bestimmung der Tafel mag hauptsächlich

---

rium Vitruvs VII, 3, *pasta di marmo*, erkannt. Maffei bemerkt über die beiden Stücke in Verona dass sie aus derselben Mischung (*eadem mistura*) bestehen wie die Ilische Tafel. [Gerhard bemerkt in einem Zusatz dass andre Beobachter noch immer diese Platten für Stein halten und namentlich für marmo Palombino; unter diesen seyen die Brüder Riepenhausen. Er selbst erklärt sich was die Albanische Tafel betrifft bestimmt für den genannten Marmor, aber calcinirt auf der Oberfläche, der Art dass er einem Gyps gleiche. Mehr Anschein von Stuck finde er in der Ilischen Tafel, die ebenfalls von kundigen Personen für marmo Palombino gehalten werde. Canina erklärte sich gegen mich für Gyps; E. Braun hielt entgegen dass so schöne Schrift in keinen Stuck geprägt werden könne. Diess hatte Fea, dessen Erörterung auch bei Zoega a. a. O. zu lesen ist, auch erwogen, aber durch die Annahme beseitigt dass die Schrift in die Masse ehe sie hart geworden graffirt worden sey].

3) A. a. O. Je pense qu'ils étoient destinés par les rhéteurs Grecs chargés de l'éducation de jeunes Romains à leur remettre sous les yeux les principaux traits de la mythologie. Dieser Ansicht haben die Späteren allgemein Beifall gegeben, Heeren, Tychsen, Böttiger Archäol. der Malerei S. 286. 315 u. A.

4) So bemerkt schon Tychsen Proleg. ad Quint. Sm. p. LXX. Ὡρῆον für ὡραῖον, wohl nur nach Römischer Aussprache, eben so wie auch an der Säule *ΤΙΧΟΣ* für τεῖχος Z. 1. 7 und 72, obwohl Z. 51 *ΤΕΙΧΕΙ*, unter der Figur wiederholt *ΑΙΝΗΑΣ* und auf den beiden angeführten kleinen Ilischen Bruchstücken *ΑΡΙΣΤΗΑ* und *ΠΕΝΘΕΣΙΛΗΑ*, auf zwei Römischen Gemmen in den Mém. de l'Acad. des Inscr. T. 27 p. 167 *ΛΑΦΗΟΣ ΣΥΝ ΑΡΕΘΩΝΙ*.

daran Schuld gewesen seyn dass man bisher immer nur auf den Inhalt, also zuerst auf die ganze Reihe der Geschichten aus der Ilias, aus Arktinos und Lesches rings umher gesehen und das eine grosse und zusammenhängende Bild in der Mitte, die Zerstörung der Stadt nach Stesichoros enthaltend, nur als einen Theil dem Uebrigen angereiht hat. Und doch scheint dem blossen Anblick und der äusseren Anordnung nach diesem Bild in der Mitte der Tafel alles Uebrige als blosser Rahmen oder Einfassung sich unterzuordnen, und so verhält es sich, wie wir uns leicht überzeugen werden, auch in der That.

Ich muss hier zuerst des bemerkenswerthen Bruchstücks einer Tafel gedenken welches zwar nicht zu der unsrigen selbst, wie schon von Maffei gegen Montfaucon erinnert worden ist, wohl aber zu einer ganz ähnlichen, nur nicht aus derselben Form hervorgegangenen gehört und darin die linke Ecke oder den Anfang der uns fehlenden Seite ausgemacht hat [5]). Die Streifen sind, gerade wie auf der entgegenstehenden erhaltenen Seite, mit Buchstaben nach den Gesängen der Ilias bezeichnet, dabei ist aber, was Maffei entweder übersehn oder nicht mehr kenntlich vorgefunden hat, neben dem *Α* beigefügt *ΜΗΝΙΣ*, als Inhalt des ersten, neben dem *Ε* aber als Inhalt des fünften Gesangs *ΔΙΟΜΗΔΟΥΣ ΑΡΙΣΤΗΑ*; und auch bei dem vierten sind gewisse, jedoch unverständliche Buchstaben zu sehen. Nach innen schliesst sich ein Stück der Stadtmauer an, welche ganz wie auf der Ilischen Tafel das mittlere Bild auch hier einschloss. Als Zeichen der Verschiedenheit fällt die Inschrift oben über diesem Bild *ΙΛΙΑΣΟ* [*μηρον*] und der Umstand auf, dass die zwölf Gesänge dieser Seite nicht unter dem obersten Streif mit Figuren, welcher die ganze Breite

5) Montfaucon A. E. Supplém. T. 4 pl. 38 p. 84, bei Foggini p. 356 als Vignette [doch nicht in allen Ausgaben: so auch in Choiseuls Voy. pitt. T. 2 p. 346, Inghir. Gal. Om. tav. 5. Vgl. O. Jahn die Gemälde des Polygnot Kiel 1841 S. 68 ff.].

der Tafel einnimmt, anfangen, sondern unter diesem der zweite Gesang gezählt wird, der erste also auf jenen noch mit gerechnet ist, obgleich die Figuren nicht passen.

Wenden wir uns nun zu der Zerstörung Ilions, so fällt uns die Eintheilung des Bildes in ihrer einfachen Regelmässigkeit wie von selbst in die Augen. Wir sehn fünf Plane oder Reihen von Darstellungen[6]), wovon die beiden oberen Scenen des Todes und des Verderbens im Innern der Stadt enthalten, die beiden unteren ausserhalb derselben liegen, indem das zweitunterste Feld die beiden Gräber, das letzte auf der einen Seite das Schiff des Aeneas enthält, der mittelste aber ganz von der unteren Stadtmauer mit dem Skäischen Thor in der Mitte, aus welchem Aeneas abzieht, eingenommen wird. Zu beiden Seiten des Thores ist, hier Kampf um die Heiligthümer, welche fortgeführt werden sollen, dort Aethra welche ihre beiden Enkel fortschleppen, nebst einer andern Dienerin der oberhalb in der Nähe befindlichen Helena. So scheint diese ganze Reihe für den Abzug bestimmt zu seyn. Aeneas, welcher mit den Seinen aus dem Thor hervorgeht, nimmt genau die Mitte des Ganzen ein und stellt sich sonach äusserlich für das Auge als die Hauptperson desselben dar. Will man die beiden oberen und die beiden unteren Abtheilungen vereinigt denken, so dass das Ganze in drei Theile zerfällt, so bleibt das Verhältniss dasselbe. Eine gleiche Regelmässigkeit bemerkt man innerhalb der einzelnen Reihen. In den beiden oberen wird die Mitte durch einen Umfang von Gebäuden abgesondert, welcher in der ersten zu beiden Seiten eine Masse von Häusern, in der andern einen Tempel hat, und dazu kommt in beiden, vor den Tempeln wie unterhalb der Häuser, je ein Paar Feinde im Kampf mit einander. Die Gebäude oben haben in ihrer Mitte den Pallastempel; die unteren stellen den Pallast des Priamos vor. Was die mittlere

6) Tychsen p. LXXIV sagt vier, wogegen der Augenschein streitet.

Reihe betrifft, so sind auf jeder Seite neben der Gruppe des Aeneas und Anchises vier Mauerthürme und fünf Figuren. In dem Theil vor der Stadt aber entsprechen sich zunächst das Grab des Hektor und das des Achilleus, unterhalb die Flotte der Achäer und das Schiff des Aeneas, welches zur Abfahrt gerüstet wird. Die Ueberreste der Troer werden nun abziehn wie die welche von dem andern Heer übrig sind; die Gräber der beiden Helden welche gewöhnlich als Stellvertreter der Troer und Achäer aufgeführt werden, bezeichnen den grossen Verlust an Kämpfern auf beiden Seiten; und mit Recht ist Hektors Grabmal von der Abfahrt des Aeneas getrennt und diese, da er sich nach Hesperien wendet, auch auf der Seite der Achäer unter dem Grabmal des Achilleus angebracht. Durch diese Abgemessenheit von allen Seiten springt die Beziehung welche der ganzen Vorstellung auf die Mittelgruppe gegeben ist, noch deutlicher in die Augen; das Bild stellt demnach nicht bloss allgemein die Zerstörung Ilions, sondern eigentlich die Rettung und Auswanderung des Aeneas aus der zerstörten Stadt dar, und für den Römischen Betrachter, welchem der Gedanke an die Troischen Heiligthümer geläufig war, musste es sehr vernehmlich diesen Sinn ausdrücken dass Ilion gefallen sey auf dass die Heiligthümer anders wohin verpflanzt und eine des Palladiums und der Penaten würdige Stadt, der hohen Roma Mauern erstehn möchten. In diesem Betracht ist es wichtig zu bemerken, welche grosse Rolle das tragbare Tempelchen in der Darstellung spielt. In drei verschiedenen Scenen hintereinander kehrt es wieder; zuerst wird es den Feinden gleichsam abgerungen, was durch die Gegenwehr eines Achäers angedeutet ist, und dem Anchises von Aeneas übergeben; dann trägt es Anchises, auf den Schultern des Aeneas, indem er es vor sich hin hält wie im Triumphe davon; zuletzt wird es als das einzige Rettungswerthe in das Schiff gehoben; und gewiss nicht zufällig ist es daher auch dass daneben statt aller andern Namen der Personen die Worte *ΑΓΧΙΣΗΣ ΚΑΙ ΤΑ ΙΕΡΑ*

angeschrieben sind. Noch deutlicher tritt die Idee einer künftigen grossen Bestimmung dieser Heiligthümer hervor durch die Geleitung des Hermes, als des einzigen in der ganzen Vorstellung handelnden Gottes, über welchem dann auch noch, zunächst neben ihrem Anchises, Aphrodite wie zum Schutze bereit steht: denn wohl darf ich vermuthen dass diese Göttin unter der weiblichen Figur ohne beigeschriebenen Namen zu verstehen sey. Bei Tryphiodor (651) führt Aeneas, bei Marcellus auf die Regilla (25) Hermes den Aeneas davon. Diess Wunder einer göttlichen Rettung kann nicht ohne eine sichre Absicht gedacht werden; die so nach Götterwillen geretteten Penaten verbürgen, indem Aeneas mit den Seinen, den Graus der Zerstörung im Rücken, zwischen den Gräbern des Hektor und des Achilleus, den Repräsentanten der beiden Heere hindurch schreitet um das bereite Schiff zu besteigen, die nahe Gründung einer neuen Stadt.

Gerade unter der Gruppe des Aeneas mit den Seinen befindet sich die Unterschrift *ΙΛΙΟΥ ΠΕΡΣΙΣ ΚΑΤΑ ΣΤΗΣΙΧΟΡΟΝ:* denn nicht die früheren, fern von Italien gedichteten Iliupersiden enthielten die Wanderung des Aeneas nach Hesperien; sondern zuerst hatte Stesichoros der Himeräer diese Erweiterung der Sage in die Poesie aufgenommen. Indessen darf man glauben dass nicht bloss für diesen Hauptgegenstand der Tafel das Gedicht des Stesichoros zur Quelle gedient hat, sondern auch für alle die einzelnen Scenen der Zerstörung, weil sonst die das Ganze umfassende Ueberschrift *ΙΛΙΟΥ ΠΕΡΣΙΣ* nicht richtig gebraucht seyn würde und leicht mit einer beschränkteren für die Flucht oder Rettung des Aeneas hätte vertauscht werden können[7]. Es war für den Verfertiger der Tafel

7) Fr. Neue hat neulich behauptet, nach Niebuhrs von Andern gebilligter Meinung „beziehe sich der Name des Stesichorus vorzugsweise auf die Flucht des Aeneas in dem letzten Abschnitte der Tafel und die Worte *Αἰνήας σὺν τοῖς ἰδίοις ἀπαίρων εἰς τὴν Ἑσπερίαν.*" Diess ist völlig ungegründet. Niebuhrs Worte sind Röm. Gesch. Th. 1

bequemer sich in der ganzen zusammenhängenden Darstellung an eine und dieselbe Quelle zu halten: aber er hatte dazu auch noch den besondern und bestimmten Grund dass er die Kraft des Zeugnisses welches für seinen Zweck die grösste Wichtigkeit hatte, worauf er sich ausdrücklich beruft, selbst geschwächt hätte wenn er denselben nicht auch in den übrigen mit der Auswanderung des Aeneas verbundenen Begebenheiten treu geblieben wäre. Es versteht sich von selbst dass diess Anschliessen an den Dichter weder zu einer vollständigen Benutzung aller von ihm berührten Scenen verpflichtete, noch auf die künstlerische Vertheilung und Anordnung derselben grossen Einfluss haben konnte. Uebrigens wird unsere Voraussetzung auch durch viele Stellen die wir aus der Iliupersis des Stesichoros zum Theil namentlich, zum Theil wahrscheinlich aus ihr angeführt finden, im Allgemeinen bestätigt. Denn kaum bleibt eine Gruppe übrig auf die sich nicht irgend ein Wort oder Bruchstück beziehen liesse. Um oben anzufangen, so reisst Ajas der Oilide die Kassandra von den Stufen des Tempels weg und aus Stesichoros wird die Form *'Ιλεὺς* für *'Οἰλεὺς* angeführt[8]. Bei dieser Vorstellung ist ausserdem zu bemerken

S. 201 der 3. Ausg. und eben so in den früheren: „Aber Stesichorus sang von Aeneas Auswanderung fast wie Virgil; denn die Darstellungen der ilischen Tafel scheinen Vertrauen zu verdienen. Hier findet sich die Rettung des Vaters und der Heiligthümer — nur etwas verschieden von der Virgilischen Dichtung — und die Einschiffung des Aeneas und der Seinigen nach Hesperien." — Er lässt also, wie fast alle Andern vor ihm, so wie K. O. Müller nach ihm unbestimmt und unberührt, ob ausser der Mittelgruppe, worunter der Name steht, auch das Uebrige des Bildes nach Stesichorus gemacht sey, und hält sich nur an das was seiner Absicht diente und was Niemand bestritten hat, dass wenigstens die Auswanderung des Aeneas nach Stesichoros sey. Tychsen hingegen sagt mit Recht p. LXXI s. Jam cum ea, quae *ad urbem occupatam* spectant, e Stesichoro ducta sint, teste inscriptione — und widerspricht p. LXXIV dem Fabretti, welcher einiges auf der Tafel aus Virgilius ableitet.

8) Eustath. ad Iliad. II. p. 277, 2. XIII p. 1018, 58.

dass kein Frevel, nicht das Bild der Göttin dargestellt ist, welches doch Ajas bei Arktinos als er die Kassandra wegriss mit fortzog. Das hölzerne Pferd war in dem Gedicht des Stesichoros durch hundert darin verschlossene Krieger ausgezeichnet[9]; und wir sehen denn auch eine hohe Leiter mit vielen Stufen angesetzt und mehrere ausgestiegene Männer schon beschäftigt Troer zu morden. Zu den Scenen in der Burg des Priamos gehört der Name der Medusa, welchen der Himeräische Dichter von einer der Töchter gebraucht hatte[10]. Neben dem Tempel der Aphrodite, welcher auf die Deutung der Figuren leitet[11], hat Menelaos die Helena an den Haaren gefasst, scheint aber, indem das Gewand dem allzuschönen Leibe entglitten ist, das Schwerd, statt es gegen diesen zu gebrauchen, hinter seinem Rücken zu verbergen, so wie er es nach der bekannten Vasenzeichnung in der Verfolgung der Helena fallen lässt. Wenigstens nach der neuesten Zeichnung ist diese Erklärung anwendbar, während in der alten von Fabretti das Schwerd, aber vermuthlich nur durch eine falsche Ergänzung, sichtbar ist. Stesichoros sagt uns dass die welche die Helena steinigen wollten, so wie sie ihr Antlitz erblickten, die Steine auf die Erde fallen liessen[12]. Es scheint also dass er eine förmliche Verurtheilung der Helena zu der gewöhnlichen Todesstrafe der Steinigung gedichtet hatte: hierdurch wurde indessen die Scene zwischen Menelaos und Helena nicht ausgeschlossen. Auf jeden Fall war die andre für die Zeichnung nicht brauchbar. Auf eigene und sinnreiche Art erneuert später Polygnot den Wettstreit in der Verherrlichung der Schönheit der Helena. Unter Menelaos und Helena erblicken wir Aethra die Mutter des Theseus, der Helena Dienerin, von ihren Enkeln Demophoon und Akamas wegge-

9) Athen. XIII p. 610 c. Eustath. in Odyss. XI p. 1698, 1.

10) Pausan. X, 26, 2.

11) Diess bemerkte schon Tychsen p. LXXIV, nach diesem Dichter XIII, 388.

12) Schol. Eurip. Orest. 1287.

führt. In Verbindung hiermit scheint das gestanden zu haben was erwähnt wird, bei Stesichoros habe Theseus mit der Helena die Iphigenia erzeugt, Helena sey in Abwesenheit des Theseus von ihren Brüdern aus Aphidna nach Lakedämon zurückgeholt worden und habe unterwegs in Argos das Kind geboren und nachher erst den Menelaos zum Gemal erhalten [13]). Auf die Scene am Grab des Hektor, wo die gefangenen Troerinnen versammelt sind, deutet der Name von einer dieser Gefangenen in der Iliupersis, Klymene [14]). Eigentlich sind hier zwei verschiedene Momente dargestellt; auf der einen Seite Thaltybios, Andromache mit dem Sohn auf dem Schoose, Kassandra und Helenos; vermuthlich also wie Astyanax der Mutter abgefordert wird: auf der andern Hekabe von Polyxena Abschied nehmend, Andromache nun ohne das Kind, dessen Tödung hinzuzudenken ist, und Helenos jetzt im Gespräch mit Odysseus. Hekabe wurde bei Stesichoros nach Lykien versetzt durch Apollon [15]), welchen er den Erzeuger des Hektor nannte [16]); und unstreitig muss diess in Verbindung mit der Opferung ihrer Tochter gesetzt worden seyn. Vermuthlich erfolgte die Versetzung nach dem Abschied, damit die blutige Scene der Mutter erspart würde, wie denn diese auch bei dem Opfer nicht erscheint. Den Tod des Achilleus hatte Stesichoros ebenfalls berührt, wie man aus der goldnen Amphore bei ihm, worin Thetis die Gebeine des Sohnes bewahrt, wohl schliessen darf [17]). Beim Schiffe des Aeneas fehlt Kreusa, die bei dem Auszug angegeben ist; sie war, wie uns Virgilius ergänzt, unterwegs umgekommen und es erschien ihr Schattenbild ihrem Gemal.

Eine einzige Figur bleibt übrig die man gern ausdrücklich auch aus dem Dichter angeführt wissen möchte, Mise-

13) Pausan. II, 22, 7. Vgl. Schol. Eurip. Orest. 243.
14) Pausan. X, 26, 1,
15) Pausan. X, 27.
16) Tzetz. ad Lycophron. 266.
17) Schol. Venet. Iliad. XXIII, 92.

nos, welcher den Aeneas in das Schiff begleitet. Niebuhr, indem er der Ilischen Tafel darin Glauben schenkt dass die Auswanderung des Aeneas nach Hesperien aus Stesichoros geschöpft sey, bemerkt sehr richtig dass Misenos, wenn man ohne ihn unter Hesperien die Troische Kolonie Siris in Oenotrien zu verstehn sich begnügen könnte, entscheidend an das untere Meer ziehe, doch mit dem Zusatz, „wenn er nicht auf der Tafel aus Virgil hinzugefügt ist." Mir scheint nicht dass dieser Zweifel hier statt finden dürfe, theils weil ich die ganze übrige Tafel im Allgemeinen auf die Iliupersis des Himeräischen Dichters beziehe und dabei zwischen beiden eine hinreichende Uebereinstimmung ohne einen einzigen widerstreitenden Umstand wahrnehme, theils auch weil Niebuhrs glücklicher Gedanke den Misenos auf Stesichoros zurückzuführen eine grosse Bestätigung erhält an der vielleicht durch ihn veranlassten sehr wahrscheinlichen Vermuthung von K. O. Müller dass von Kuma in Aeolien mit Apollodienst und Sibyllen auch die Sage von Aeneas in das Hesperische Kuma verpflanzt worden sey und dass hier bei Misenum, wo die Römer den Aeneas, um ihn weiter an die Tiber zu führen, nur landen und die Sibylle fragen lassen, einst die einheimische Sage ihn zum Stifter der Stadt und des Orakels gemacht habe [18]). Diese Niederlassung in der Nähe des gedachten Vorgebirgs konnte dem Stesichoros, zu dessen Zeit man in Rom an den Aeneas noch nicht dachte, bekannt seyn. Nicht ohne besondre Bedeutung kann auf dem Bilde die Figur des Misenos seyn, da ausser ihm und des Aeneas Familie selbst kein andrer Begleiter namhaft gemacht ist.

Auch einige feinere Nebenumstände kommen unserer Ansicht zu Statten. Hätte nemlich der Erfinder der Tafel den Virgilius vor Augen gehabt, würde er dann nicht auch in Ansehung der Rettung des Anchises sich nach ihm ge-

18) Causae fabulae de Aeneae in Italiam adventu im Classical Journal Vol. 26 p. 308.

richtet haben? Die Tafel ist aber darin, wie Niebuhr selbst bemerkt, von der Virgilischen Dichtung etwas verschieden. Ferner, da, wie wir aus der Composition uns überzeugt haben, die Zerstörung Ilions auf die Gründung Roms allerdings bezogen wurde, sollte der Mann nicht, wenn er einmal über seine Quelle hinausgehn wollte, statt Misenum lieber gleich die Tiber angedeutet und wenigstens in der Inschrift *ἀπαίρων εἰς τὴν Ἑσπερίαν* Latium hinzugesetzt haben, so wie die Aeneis (2, 781) mit dem Ausdruck Hesperia den Thybris verbindet? Auch in der Person des Misenos selbst würde ein bestimmter Grund liegen ihn von dem Virgilischen zu trennen, wenn richtig wäre was Schorn (S. 25) sagt, dass er ein Ruder führe. Denn dieses würde ihn als Ruderer oder als Steuermann bezeichnen, wie er auch nach Victor von Einigen wirklich genommen wurde, während er bei Virgilius Trompeter ist [19]. Aber es ist in der That nichts anders als eine lange Trompete welche er hält: und was Millin sagt, Misenos trage ein Ruder und habe eine Trompete an seiner Seite aufgehangen, enthält nur eine zwiefache Unrichtigkeit, um so auffallender als er selbst auf die Form der Trompete in einem der vorhergehenden Reliefe (n. 555) hinweiset.

Wenn es mir gelungen ist den Zusammenhang der ganzen mittleren Vorstellung richtig nachzuweisen und die Ueberzeugung zu begründen dass Aeneas die Hauptperson ist, auf welche sich alles bezieht und wodurch das Ganze zur vollkommnen Einheit verbunden wird, so müssen wir nothwendig noch weiter gehn und nun auch die Ränder mit ih-

---

19) Orig. gent. Rom. 9. Heyne im 4. Exc. zu Aeneid. VI glaubt dass das Ruder, welches bei Virgilius nebst der Trompete dem Misenos auf das Grab gesteckt wird, zu dem Missverständniss dass er Steuermann gewesen sey, Anlass gegeben habe. Möglich, obwohl das Ruder auf dem Grabe einfacherweise den Seemann überhaupt oder den zur See Verunglückten ausdrückt und die Tuba daneben, als Zeichen eines besondern Standes, bei einigem Nachdenken den Irrthum hätte abwehren können.

ren Vorstellungen, so wie sie äusserlich dem grossen Mittelbilde zur Einfassung dienen, auch ihrer Bedeutung nach darauf beziehen oder mit demselben zum Ganzen verbinden. Die Geschichte der Ilias und der beiden andern sich ihr anschliessenden Gedichte, aus welchen Vieles von dem was auch die Mitte enthält, wiederholt ist, dienen dem Gemälde der Iliupersis gleichsam zur Einleitung, und so wie diese nach dem Bilde zu erfolgen scheint damit das Palladium verpflanzt werde, so vereinigen sich auch alle jene Vorbereitungen zum Untergang Trojas mit den zwischen ihm und der Stiftung der Stadt an der Tiber liegenden Irren und Mühseligkeiten des Aeneas zu dem Einen Gedanken und Zweck uns zu zeigen:

Tantae molis erat Romanam condere gentem.

Darum steht auch, wenn es nicht zufällig ist, wenigstens ganz passend der Name *ΤΡΩΙΚΟΣ*, welcher die ganze Tafel angeht, gerade unter *ΙΛΙΟΥ ΠΕΡΣΙΣ ΚΑΤΑ ΣΤΗΣΙΧΟΡΟΝ*, als dem eigentlichen Inhalt wozu das Uebrige sich nur als Nebenwerk verhält. Es ist mit Recht bemerkt worden dass *πίναξ* hinzuzudenken sey [20]; und vermuthlich stand eine andre, wenn nicht mehrere ähnliche Tafeln mit *Θηβαϊκὸς* oder dgl. in Verbindung damit.

Eine ungefähr ähnliche Einrichtung wie unsere Tafel im Ganzen hat ein Römisches Basrelief der Borgiaschen Sammlung, welches zuerst von Millin herausgegeben worden ist [21]. Die Mitte nehmen in grossen Figuren Hercules und Omphale ein: an allen vier Seiten umher aber sind, wie zur Verzierung, die zwölf Arbeiten und einige Symbole abgebildet. So giebt es einen Kupferstich von Napoleon zu Pferd mit einer Einfassung aus achtzehn historischen Gemälden, Thaten und Scenen auf allen vier Seiten zusammenge-

---

20) Wüllner de cyclo epico p. 4. Tychsen und Böttiger verstanden *κύκλος*. Fabretti hatte *ΤΡΩΙΚΟΣ* für den Titel des Gedichts versehen, und Foggini p. 344 widerspricht sogar dem Fabricius, welcher diesen in *ΙΛΙΟΥ ΠΕΡΣΙΣ* erkannte.

21) Galerie mytholog. pl. CXVII, 463.

setzt und dergleichen mehr: nach dem Vorbild mittelalterlicher Gemälde, von Duccio an, welche das Bild der Hauptperson mit einem Rahmen von in Felder getheilten Legenden umgeben. Dagegen erinnert der Entwurf des Hauptbildes an die symmetrischen und in verschiedene Reihen über einander abgetheilten Compositionen des Polygnot und der Apotheose des Homer, und mehrere Figuren und Gruppen sind so wohl gedacht dass sie mit Recht als Nachbildung älterer Griechischer Erfindungen betrachtet werden können [22]. Gemälde der Zerstörung Ilions werden ausser dem Polygnot auch dem Kleanthes und Theodoros zugeschrieben. Wie viel aber auch in der Ordnung der Scenen oder in den Figuren und Motiven im Einzelnen aus der Tradition älterer Kunst benutzt seyn möge, so beweist die Beziehung auf den Aeneas dass die Zusammensetzung des Ganzen in Rom erfunden worden ist. Diese Composition ist sinnvoll und glücklich genug um sie unter die schätzbarsten Erfindungen Römischer oder Griechisch-Römischer Kunst welche uns bekannt sind, zu setzen. Wir dürfen uns dabei nicht durch das viele Bauwerk irre machen lassen, wodurch sich das Bild auf den ersten Blick von der älteren und guten Kunst so grell unterscheidet und dagegen mit der gemeinen Arbeit der Rondininischen Tafel zur Odyssee und manchen schlechten Römischen Basreliefen übereinkommt [23]. Diese Gebäude könnten leicht hinzugesetzt worden seyn als

---

22) Das Letztere hat auch Schorn S. 25 bemerkt. Er urtheilt ferner S. 26: „Auch unser Bildner hat seinen Stoff nicht ohne dichterisches Gefühl und mit einiger Freiheit behandelt, obgleich es für seinen didaktischen Zweck nothwendig war, sich genauer an die Erzählungen der Dichter zu halten." [Die Uebereinstimmung der Gruppe aus Il. 24 mit dem Bruchstück eines Frieses im Haus Colonna in Rom, vereint mit dem bei Winckelmann Mon. ined. tav. 136, ist auffallend. S. Emil Braun im Bullettino 1838 p. 22 —25 und in seinen Dekaden I, 9].

23) Zwei z. B. mit der Eroberung Thebens in Villa Pamfili, die noch nicht edirt sind.

man ein edles Gemälde auf diese Art zum Gebrauch der Schule benutzte und einrichtete, um es dadurch fasslicher für den Ungeübten zu machen. Denn dass das Bild für den untergeordneten Zweck zu welchem wir es hier verwandt sehen, zuerst erfunden worden sey, ist keineswegs wahrscheinlich. Wenn ich nicht mit Schorn (S. 27) annehmen kann dass der Gedanke zum Ganzen der Kunst des freien Griechenlands angehört haben könne, so mag ich mir wohl als möglich denken dass in der Zeit des Julius Cäsar, für dessen Forum ein Arkesilaos die Ahnmutter Venus bildete, das sehr wohl gedachte und angelegte Bild, wovon wir eine an sich unbedeutende Nachbildung vor uns haben, von einem Griechischen Maler, und zwar in Bezug auf Cäsars Abkunft erfunden worden sey. Die Vorstellungen, welche das Bild umgeben, sind aus lauter einzelnen und unverbundenen, grösstentheils auch sehr nothdürftig und ohne Vorbild entworfenen Gruppen nach dem Inhaltsregister der epischen Poesieen ohne alle künstlerische Composition aneinandergereiht. Montfaucon vermuthete dass die Tafel aus der Zeit der ersten Kaiser herrühre wegen der Buchstaben E, Σ und Ω, deren Form bald nachher verändert vorkomme (das Iota ist beim Dativ weggelassen); dasselbe glaubte der Kunst wegen Schorn. Weniger Beifall wird die Vermuthung des Letzteren finden dass diess Denkmal, angeblich aus den Ruinen eines Tempels herrührend, was mir nicht sehr glaubhaft scheint, wegen seines Fundorts an der Appischen Strasse bei Bovillä [24]), weil dieser in der Gegend ist wo Tiberius das Heiligthum des Julischen Geschlechts gründete [25]), gerade aus diesem Heiligthume herrühre und dass es darin zur Verzierung gedient haben werde.

An der Albanischen Stuccotafel sind zwei ältere sehr vorzügliche Compositionen verschiedenen Styls copirt und, wie Zoega zeigt, unter einem besondern Gesichtspunkt, über

---

24) Winckelmanns Kunstgeschichte IX, 2, 43.

25) Tac. Annal. II, 41.

welchen man zwar verschiedener Meinung seyn kann, vereinigt. Er glaubt dass die Abgüsse dieser Tafel bestimmt gewesen seyen für die Studierzimmer von Liebhabern des Alterthums, welche eine Vorstellung des ersten der Heroen und eine Aufzählung seiner Thaten wie sie die beiden Säulen enthalten, gern unter Augen gehabt haben könnten.

Zusatz *).

Im Rheinischen Museum 1842 S. 354 f. macht Karl Lehrs eine Anwendung des Künstlernamens auf dem Bruchstück einer tabula Iliaca zu Verona auf das Epigramm der Capitolinischen. Auf jener nemlich findet sich auf der Rückseite nach Montfaucon Supplem. T. 4 pl. 38 eine seltsame Spielerei **). Eine länglichte Fläche, deren Verhältniss sich einigermassen nach den von einer überher laufenden Inschrift erhaltenen Buchstaben *ΝΕΟΥΠΟΤΕΒΟΥΛΕΙ* schätzen lässt, ist schachbrettartig gewürfelt und die Buchstaben *ΘΕΟΔΩΡΗΟΣΗΤΕΧΝΗ*, mit dem Zusatz eines Strichs wie *Ι* nach dem Artikel, in den Würfeln dergestalt wiederholt dass in allen Linien horizontal und diagonal die Worte *Θεοδώρηος ἡ τέχνη* in die Augen springen. Wenn diess sich auf die Vorderseite bezieht, so kann entweder Theodoros der Gypsformer seyn, der der Verfertigung dieses Schultäfelchens sich rühmte, oder auch der Erfinder der ganzen

*) Rhein. Mus. 1843 S. 462.

**) Monsignor Bianchini in Verona, aus dessen Sammlung das Werkchen nachmals in die Bibliothek des dortigen Domcapitels übergegangen ist, hatte es einzeln in Rom stechen lassen. Diess Blatt giebt Montfaucon wieder, der ein Fragment der Ilischen Tafel des Capitols darin zu sehn meinte, was schon Maffei Mus. Veron. p. 468 und Foggini im Mus. Capitol. T. 4 p. 364 berichtigen. Diese sagen von der Rückseite des Fragments nichts. Die vordere liess Choiseul Gouffier in seiner Reise T. 2 p. 364 stechen, da das Bruchstück nach Paris gebracht worden war.

Art, der solche Bilderreihen des Troischen und andrer epischen Kreise im kleinsten Raum und zur wohlfeilsten Vervielfältigung zusammenzudrängen zuerst aufgebracht hatte. Eine entferntere Möglichkeit ist auch dass der ältere Maler Theodoros gemeint ist, von dem nach Plinius der Troische Krieg in vielen Tafelgemälden die Halle des Philippus in Rom schmückte, indem der Gypsarbeiter aus diesen zur Zeit aller Welt bekannten Bildern viel entlehnt und seine abgekürzten und ins Engste gezogenen Darstellungen durch Anknüpfung an einen geschätzten Namen zu empfehlen die Absicht gehabt hätte. Die ungewöhnliche Form der Inschrift würde dann weniger unbescheiden seyn. Nicht gar selten findet sich *ἔργον*, wie an der alten Stele des Aristion in Athen *ΕΡΓΟΝΑΡΙΣΤΟΚΛΕΟΣ*, *Λεωχάρους ἔργον*, *Λυσίππου ἔργον*, *Μητροδώρου*, Diadumeni, opus Atticiani; so auch *τέχνη*, Pausan. 5, 17, 1. 8, 46, 2. Im Museum zu Turin sah ich ein von Drovetti aus Oberägypten mitgebrachtes eigenthümliches Werkchen allegorisch monumentaler Art, vier weibliche Figuren in Hochrelief an einem viereckten Schaft mit der Unterschrift:

ΠΡωΤΥΤΟCΤϵΧΝΗ
ϵΡΓΑCΤΗΡΙΑΡΧΟΥ

wovon auch R. Rochette in den Mon. inéd. p. 326 spricht. Aber was auch immer für das Fragment in Verona die anspruchsvolle Spielerei bedeuten mochte, wenn wir nun das Epigramm danach schreiben:

Ὦ φίλε παῖ Θεοδ]ώρηον μάθε τάξιν Ὁμήρου,
ὄφρα δαεὶς πάσης μέτρον ἔχῃς σοφίας,

indem allerdings die Römische Aussprache oder Orthographie auf diesen Tafeln in *ΑΙΝΗΑΣ, ΠΕΝΘΕΣΙΛΗΑ, ΑΡΙΣΤΗΑ* (*ἀριστεία*), wie auch auf Gemmen *ΑΛΦΗΟΣ* (wonach ich auch selbst schon *ὠρῆον* für *ὡραῖον* verworfen hatte) auf ein Adjectiv in *ειον* leitet, so bleibt doch die *τάξις Ὁμήρου* noch dunkel genug. Was Hesychius sagt: *τάξις, ἡ ἀκολουθία καὶ εἱρμός*, ist aus dem rhetorischen Sprachgebrauch genommen. Pausanias aber schreibt 3, 18,

7: ἐπὶ δὲ τούτοις Ἡρακλέους πεποίηται τάξις τῶν ἔργων τῶν ἐς τὴν ὕδραν καὶ ὡς ἀνήγαγε τοῦ ᾅδου τὸν κύνα, wo Korais πρᾶξις setzen wollte. Siebelis, der diess billigt, versteht τάξις nicht richtig: inter haec est Herculis in hydram, *quo ordine gestum est,* facinus: idem etiam Hercules Plutonis canem raptat. Der Zusammenhang der paarweise gestellten Gruppen am Amykläischen Thron zeigt dass τάξις auf beide Thaten des Herakles sich bezieht und in Bezug auf die Hydra allein ἔργου stehn müsste, ἔργων auf das Andre mit geht. Demnach ist τάξις eine Aufstellung, Zusammenstellung, was eben so gut von vielen als von zwei Thaten oder Gruppen gebraucht werden kann; und Ὁμήρου τάξις müsste demnach ein Kunstausdruck seyn für die Reihenfolge Homerischer Geschichten, Θεοδώρειος nach dem Vorbilde des Malers Theodor oder aus der Gypswerkstätte eines Theodoros. (Foggini übersetzt l'ordin di Omero).

Alope*)

Taf. X, 17.

Unter den von Winckelmann edirten Denkmälern ist Taf. 92 ein Basrelief der Villa Pamfili, welches die einzige bis jetzt bekannte Darstellung der Fabel der Alope enthält; und wir schöpfen diese Fabel aus einer einzigen Erzählung, der des Hygin fab. 187. Mit dieser Erzählung lassen sich die Bruchstücke aus der Alope des Euripides in Uebereinstimmung bringen; ohne dieselbe würden auch sie völlig unverständlich seyn. Um so mehr ist zu verwundern dass man auf jenes Basrelief nie wieder zurückgekommen ist, während alle Denkmäler des Winckelmannischen Werks fast ohne alle Ausnahme, mehr oder weniger im Stiche wiederholt oder in der Erklärung berichtigt oder zur Erläuterung andrer Monumente und zur Vergleichung in unzähligen Schriften angeführt wurden, so dass vielleicht nie wieder ein ähnliches Buch eine so ausgedehnte und eingreifende Wirkung äussern wird.

Winckelmann hat nicht bloss den Gegenstand des Basreliefs, worin ein früherer Antiquar Kephalos und Prokris gesehn hatte [1]), im Allgemeinen glücklich errathen, sondern auch einzelne Umstände scharfsinnig genug gedeutet. Die Gruppe aber des sitzenden Paares in der Mitte hat er aus

*) Nouv. Annales publ. par la Section Française de l'Institut archéol. T. I 1836 n. 149 — 60 pl. C.

1) Begeri Spicileg. antiqu. p. 151. 143.

der Fabel der Alope nicht zu erklären vermocht und daher angenommen dass sie als eine dem Uebrigen ganz fremde Vorstellung, die er Admet und Alkestis nennt, eingemischt sey. So ist zwar der Knoten durchhauen, aber auch die Composition selbst aufgelöst; und es bedürfte vielleicht kaum des Beweises dass ein solches Durcheinander in einer übrigens sinnvollen Darstellung nicht zu erwarten noch zuzugeben sey. Doch will ich nicht unterlassen die Beispiele eines ähnlichen Verfahrens welche Winckelmann zur Rechtfertigung seiner Hypothese von andern Sarkophagen herholt, zuvörderst zurückzuweisen. Er führt zuerst ein grosses Sarkophagrelief Rondanini an, wo auf der einen Seite die Fabel von Peleus und Thetis dargestellt sey und von der andern Diana, die den auf dem Berg Latmos eingeschlafenen Endymion zu sehn und zu küssen kommt [1*]. Diess sind zwei Gegenstände die als Seitenstücke verbunden werden konnten und die neben einander gestellt waren; eben so wie oft auf späten Römischen Sarkophagen mehrere verschiedene Geschichten verbunden sind, z. B. R. Rochette Mon. inéd. pl. 7; ganz verschieden also von einer Mischung wo mitten zwischen Scenen zur Geschichte der Alope das Thessalische Königspaar, noch dazu ohne alle gegenseitige Beziehung ohne Grund und Sinn eingereiht wäre. Uebrigens kommt Winckelmann auf den Sarkophag Rondanini nachher nicht wieder zu sprechen. Sodann führt er einen andern an im

---

1*) Das Relief ist abgebildet in Gerhards Ant. Bildw. Taf. 40 und da statt des Peleus Mars zu verstehn ist, welcher Rea Silvia besucht, so geben beide Vorstellungen besonders wohl ausgesuchte Gegenstücke ab. S. Müllers Archäol. §. 373, 3. Mars und Ilia sind eben so auch in zwei Matteischen Sarkophagreliefen (als solche erkannt von Zoega und von R. Rochette Mon. inéd. p. 31 ff. und Lessing, Laokoon §. 7, während Winckelmann Mon. inéd. tav. 110, Millin Gal. myth. CXXXIII, 550 und Inghirami Gal. Omer. tav. 225 wie 231 Peleus und Thetis sahen) und so auch an einem Sarkophag zu Amalfi in der Kirche S. Andrea bei Gerhard Taf. 118, Camera Storia di Amalfi tav. 3.

Hause Caraffa Colobrano zu Neapel, der mit dem Raube der Proserpina Medea auf dem Drachenwagen verbinde; eine blosse Uebereilung, die Demeter, die ein andrer Erklärer auch wirklich angiebt[2]), mit Medea zu verwechseln. Winckelmann fährt fort: *nè maggiore attenenza hanno fra loro un sacrifizio offerto a Pallade ed un baccanale, ambedue in una testata d'un sarcofago esistente nel palazzo Gentili a Roma;* irrt aber in der Pallas, da auf dem genannten und mehreren andern Sarkophagen ein Bacchisches Opfer und die Statue einer bärtigen Gottheit mit Brüsten vorgestellt ist, die bald Sabazios oder Korybas, bald Kybele oder Bellona genannt werden [3]). Endlich erwähnt er den jetzt allgemein bekannten Sarkophag mit dem Thrakischen Lykurgos und den Musen, wo er die Musen nur darum unverträglich mit der Hauptvorstellung hielt weil er den Lykurgos für Pentheus versah.

Eine Beschreibung unsres Monuments ist unter den Papieren Zoegas, die sich in der königlichen Bibliothek zu Kopenhagen und in Abschrift grossentheils in meinen Händen befinden. Diese Beschreibung theile ich hier wörtlich mit, theils um der Winckelmannischen Abbildung dadurch grössere Sicherheit zu geben, theils zur Berichtigung einiger nicht unwichtigen Umstände.

„Sarkophagseite von laufender Arbeit, im Eingang des Casino von Villa Pamfili. Den Zwischenraum der zwei Säulen der Hausvorderseite scheint eine Thür mit zwei Flügeln einzunehmen und zwei am Hauptbalcon aufgehängte Fruchtschnüre. Die beiden Figuren, die auf dem Kanape davor sitzen, haben jedoch ihren abgesonderten Schemel. Das Gesicht von dem Jüngling zur Linken ist neu. Seine Genossin ist ganz in einen weiten Mantel eingehüllt, wie

---

2) S. meine Zeitschrift für alte Kunst Th. I S. 57 f.

3) S. Zoega zu Museo Pioclem. V, 8 in der Zeitschrift für alte Kunst S. 414. Das akademische Kunstmuseum zu Bonn S. 100. Müller Archäol. §. 388, 3.

man die Schatten vorzustellen pflegt, und biegt sich nach ihrem Geliebten mit einem Ausdruck von Furchtsamkeit wie eine Braut. Von dem Weib auf der Ecke rechts ist das Gesicht neu und der linke Arm. Sie sitzt auf einer Erhöhung des Bodens und richtet das Gesicht und die rechte Hand empor, als ob sie mit dem ihr gegenüber stehenden Jüngling spräche, dessen Gesicht gleichfalls neu ist. Der bärtige Mann der das Pferd führt, trägt nicht eine Fackel, sondern zwei Jagdspiesse in der Rechten. Auf der entgegengesetzten Ecke ist ein rundes und schmales Gebäude wie ein Thurm, mit einer Thüre, und in dem Thurm eingeschlossen ein Weib, welches aus dem Fenster schauend das Pferd zu betrachten scheint welches mit dem Maul den unteren Rand des Fensters berührt. Die beiden Männer jenseit des Pferdes haben Lorberkränze auf, der hintere spricht mit dem Weib im Thurm. Nach dieser Gruppe sieht man drei Männer welche nach der linken Seite gehn, der mittlere von den beiden andern als Gefangener geführt, aber nicht mit geketteten Händen. Denn von ihm ist der ganze Obertheil, ausgenommen die rechte Schulter, neu bis unter den Unterleib, die linke Hand aber die frei auf das Knie hängt, alt. Von dem zu seiner Rechten, welcher den Zuschauern den Rücken zukehrt ist nur die linke Seite alt mit dem versteckten Arm, einer Lanze quer über, nebst einem Theil der Schenkel und dem rechten Arm der auf der Schulter des mittleren liegt. Von der dritten ist nur der linke Arm neu, womit er den mittleren vorn anfasst. Von dem bärtigen lorbergekrönten Mann der auf dem Stuhl sitzt, scheint der Kopf Porträt. Die Arme, womit er vorlangte, sind abgebrochen. Diese Ergänzungen und bemerkten Abweichungen abgerechnet, ist der Stich nicht beträchtlich vom Original unterschieden.“

Der Tragödie des Euripides hat Winckelmann sich nicht erinnert; auch enthalten die Bruchstücke nichts wodurch das räthselhafte Paar zwischen den übrigen Personen erklärt oder nur berührt würde. Aber dennoch lässt sich aus der

Tragödie, wenn man sich in ihren Zusammenhang hineindenkt und dabei eben dieses Paar zu Hülfe nimmt, der Umstand errathen welcher einen befriedigenden Aufschluss für dasselbe giebt; so dass alsdann dieses gegenseitig zur Ergänzung des Hygin oder des Inhalts der Tragödie dient[4]. Um kürzer zu seyn verzichte ich auf die analytische Methode der Erklärung, die allerdings sicherer zur Ueberzeugung des Lesers führt, indem sie ihn gewissermassen nöthigt dasjenige anzunehmen was übrig bleibt nachdem Alles was nicht wahrscheinlich ist zuvor entwickelt und entfernt und unter der Hand Alles zur Entscheidung vorbereitet ist. Wer mit den antiken Compositionen vertraut ist kann, wenn die Erklärung einfach und positiv hingestellt ist, um sie zu prüfen, selbst versuchen was ohne sie mit den schwierigen Figuren anzufangen wäre und ob sie von der Art sey dass man nach allen Umwegen zu ihr zurückzukehren sich genöthigt sehe.

Demnach stelle ich gleich den Satz voran dass in diesem Reliefe der mittlere Theil eine ungewöhnliche Ausdehnung hat, so dass die beiden andern nur jeder aus drei Personen und einem Pferde bestehn, wenn ich die Felsenquelle in weiblicher Gestalt die im letzten Theil über der sitzenden Alten sichtbar ist, nicht mitzähle.

In der mittleren, der Zeit nach der ersten Scene sehen wir den hartherzigen König Kerkyon, eine Leibwache hinter sich, welchem das von seiner Tochter heimlich geborne Kind gebracht wird. Der Vater war Poseidon; Alope hatte das Kind ohne Wissen des Vaters durch ihre Amme aussetzen lassen, eine Stute säugte es; ein Hirt fand den Säugling, eingehüllt in ein königliches Gewand, brachte es in sein Haus und da ein andrer Hirt es zu haben wünschte, so gab er es diesem, behielt aber das kostbare Gewand zurück, worum es diesem gerade galt: er forderte es als das Erkennungszeichen. Es entsteht also Streit, und sie gehn

4) S. meine Schrift über die Griech. Tragödien II S. 711.

beide vor den König. Der welcher das Kind geschenkt bekommen hat, fodert dass das Kleidungsstück beigebracht werde; in diesem erkennt Kerkyon das seiner Tochter; die Amme in Furcht macht das Geständniss dass das Kind von Alope sey. So weit Hygin. Die Amme der Königstochter also ist es welche dem Kerkyon das Kind hinhält, nicht das Weib eines der Hirten, wie Winckelmann vermuthet. Treffend aber bemerkt er, wie das Kind mit den Händchen für seine Mutter, als wenn es deren Verurtheilung gehört hätte, Gnade zu flehen scheine [4]). In der Geschichte die zur Entdeckung führte, stimmt der Künstler nicht mit Hygin überein. Er stellt nicht zwei Hirten im Process vor dem Könige vor; sondern einer wird gefangen durch zwei Leute des Königs vorgeführt. Es scheint also dass dem Könige verrathen worden war, ein Hirt habe ein Kind, mit einem kostbaren Stoff eingehüllt, gefunden, dass Kerkyon desshalb ihn mit dem Kinde vor sich bringen liess und darauf die Amme das Geheimniss verrieth [4*]). Die weibliche Figur hinter dem Kerkyon, sitzend auf einem königlichen Stuhle, muss Alope seyn, und ihr abgewandtes trauriges Gesicht passt ganz zu dem Augenblicke wo die Amme das Geständniss macht und nun der zornige Ausspruch des Kerkyon bevorsteht. Der Jüngling aber der neben ihr sitzt, im väterlichen Hause, könnte nur ein Bruder oder muss ihr Bräutigam seyn, und man wird schon an und für sich, zumal da nicht einmal ein Sohn des Kerkyon bekannt ist, noch mehr aber nach der Art der Vorstellung selbst nicht zweifelhaft seyn, wer von beiden gemeint sey. Hierin nun erkennen wir eine Erfin-

---

4) Ovid. Her. XI, 85

Vagitus dedit ille miser — sensisse putares —
quaque suum poterat voce rogabat avum.

4*) Cavedoni in der Indicazione dei principali mon. ant. del r. museo Estense del Cattajo, Modena 1842 p. 92 n. 1151 vermuthet, wiewohl nur zweifelhaft, diese Scene in einem Bruchstück eines Sarkophags, welches indessen sehr verschieden ist von der Vorstellung an dem Pamfilischen Sarkophag.

dung des Euripides, welcher zum Zeitpunkte der unglücklichen Entdeckung den Augenblick der Verheirathung gewählt hatte um das Pathos zu steigern, die Härte des Vaters und das Leid der Alope noch zu verstärken. Der Peplos, welcher die Geliebte Poseidons umkleidet, ist der bräutliche und erinnert zugleich zum voraus daran dass Alope bald sich aus Trauer verhüllen wird; der junge Mann legt noch zärtlich den Arm über den Nacken der Braut, die ihm den nächsten Augenblick entrissen werden wird: der Kranz selbst der über dem Paare an der Wand des prächtigen Throns aufgehängt ist, deutet auf die veranstaltete Feier. Aus diesem Zusatz des Brautpaares aber ist klar dass der Künstler die Tragödie des Euripides vor Augen gehabt hat; denn nur als ein tragisches Motiv ist dieser Umstand zu fassen. Uebrigens hat Euripides auch in seinem Phaethon den Tag der dem Phaethon bereiteten Hochzeit zum Zeitpunkte für das unglückliche Abentheuer des Sohnes des Helios gewählt [5]).

Hygin fährt fort: Kerkyon liess seine Tochter zum Tod einschliessen, das Kind aber von neuem fortwerfen. Und zum andernmal finden es Hirten und ziehn es auf, und geben ihm den Namen Hippothous. In diesem Namen, nach welchem die Hippothoontische Phyle sich nannte, liegt der Grund der Fabel von der säugenden Stute. Es ist diess eine der häufigsten Formen Griechischer Volkssage. In dem Relief sehn wir Alope in einem Thurm, in welchem sie nemlich, wie Antigone bei Sophokles in einem Grabmal, Hungers sterben soll; mit Unrecht erinnert hier Winckelmann an die sogenannten Thürme der Jungfrauen, worin sie in der ältesten Zeit nur der Sicherheit wegen eingeschlossen wohnten. Die Stute hat sich der Mutter des Kindes welches sie säugt genähert und wiehert sie an, angezogen durch den mit ihrem Kind übereinstimmenden Geruch. Winckelmann, der diess erkennt, bemerkt dass man, um eine Stute dahin zu bringen

---

5) Trilogie S. 576.

ein fremdes Fohlen zu säugen, diess mit der Haut ihres eignen umgekommenen Fohlen bedecke. Auf diese Art hat der Künstler den in dieser Geschichte so bedeutsamen Zusammenhang des Hippothoos mit einem Rosse sinnreicher als durch das Säugen unmittelbar, und ohne Unterbrechung oder Störung der andern Scenen behandelt: und wir haben in diesem Zuge, so wie in der Darstellung des Brautpaars zur Andeutung der Zeit und der Umstände und vermuthlich auch in der naiven Geberde des Säuglings dem Kerkyon gegenüber Proben seiner eigenthümlichen Erfindung. Mit der Tragödie mag das Andre zusammenhängen, dass zwei Figuren sich mit der dem Tode geweihten Alope unterhalten, und zwar über etwas Geheimes, wie es scheint, indem Alope zwei Finger wie zum Zeichen des Schweigens auf den Mund legt. Nach Zoega sind diese Figuren männlich und mit Lorber bekränzt: Winckelmann hielt sie für weiblich und für Dienerinnen. An eine Entweichung der Alope und eine andre Wendung ihres Schicksals ist indessen nicht zu denken: sie wurde nach der Attischen Sage durch ihren Vater wirklich getödet, weil sie von Poseidon das Kind geboren hatte, und Denkmal dessen war ihr Grab an der Strasse von Eleusis nach Megara [6]).

Den dritten Theil der Tragödie und des Reliefs gehn diese Worte Hygins an: *Theseus quum ea iter faceret a Troezene Cercyonem interfecit. Hippothous autem ad Theseum venit, regnaque avita rogavit. Cui Theseus libens dedit, quum sciret eum Neptuni filium esse, unde ipse genus ducebat, Alopes autem corpus in fontem mutavit, qui ex nomine Alopes est coynominatus.* Hesychius führt Alope an als eine Quelle in Eleusis, welche Liebe (φιλότης) genannt werde. Hiernach sind die Figuren des Reliefs leicht zu erkennen, die Quelle, die Amme, Hippothoos und Theseus. Von Hippothoos bemerkt Winckelmann dass er scheine unter Hirten, seiner Geburt unkundig, aufgewachsen und jetzt auf

6) Pausan. I, 5, 2. 39, 3.

der Jagd verirrt auf die Alte gestossen zu seyn, die ihm das Geheimniss seiner Abkunft eröffne. Den Theseus nahm er der Fackel wegen, die nach Zoega mit Jagdspiessen zu vertauschen ist, für einen Begleiter, der ihm, da es Nacht geworden sey, leuchte. Unverkennbar ist an den Geberden dass Alope mit Nachdruck etwas verkündigt und dass der Jüngling mit gespannter Aufmerksamkeit zuhört. Es ist, wie in der mittleren Scene, der Augenblick unmittelbar vor der Entscheidung angenommen. So wie durch irgend ein Zeichen, einen beweisenden Umstand die Abkunft des Hippothoos ausgemacht ist, wird Theseus, welcher den Kerkyon in Eleusis seiner Grausamkeit wegen im Ringen überwunden und getödet und dessen Güter, da er kinderlos war, in Besitz genommen hatte, dem Sohne des Poseidon sein Erbtheil zurückgeben, Poseidon aber aus der Leiche der Alope eine Quelle hervorsprudeln lassen. Aber auch Theseus hat die Stellung und Geberde des Zuhörenden; und es ist also vorgestellt wie Hippothoos, der nemlich durch die Amme von seiner Geburt längst unterrichtet war, den Theseus zu ihr führt um aus ihrem Munde das Schicksal der Alope und dass Hippothoos deren Sohn sey zu vernehmen. An Jagd ist nicht zu denken und die beiden Speere des Theseus sind keine andern als die Kriegslanzen welche die Heroen gewöhnlich zu tragen pflegen. Die Verwandlung der Leiche der Alope ist durch Prolepse schon vor der sichtbaren Entscheidung ausgedrückt um den Gegenstand deutlicher zu machen. Aus diesem Zusammenhang ist nun klar, wie übel Hygin sich ausdrückt: *quum sciret eum Neptuni filium esse,* anstatt *quum ex nutrice cognovisset.* Vielleicht wollte er die Amme nicht zum drittenmal in der gedrängten Erzählung vorbringen, die aber doch nicht jeder von selbst errathen kann, obwohl bei einigem Nachdenken sich ergiebt dass nur durch sie die Wahrheit an das Licht gebracht werden konnte. Zu *in fontem mutavit* ist *Neptunus* nothwendig, und dieser Name wohl nur durch Schuld der Abschreiber ausgefallen.

Wenn Winckelmann, wie er sagt, eine ein wenig mehr als zur Hälfte überlieferte Geschichte der heroischen Zeiten durch seine Gründe zu ergänzen gesucht hat, so setzt die obige Erklärung diese Ergänzung aus dem Zusammenhange des Kunstwerks nur noch fort indem sie zugleich von dem Verhältnisse der bildenden Kunst zur Tragödie ein neues Beispiel unter Augen stellt.

Harmodios und Aristogeiton und Erechtheus und Chthonia*).

In Stackelbergs Gräbern der Griechen 1835 liefert eine Vignette S. 33 ein Denkmal das zu den allerwichtigsten in neuerer Zeit bekannt gewordenen zu gehören scheint. An einem halbrunden Marmorstuhl, am Platze des ehmaligen Prytaneum in Athen, sind zwei Gruppen abgebildet, Harmodios und Aristogeiton und Erechtheus seine Tochter Chthonia für das öffentliche Wohl mit dem Schwerde tödend. Die erste findet sich auch auf der Kehrseite einer zugleich abgebildeten Athenischen Tetradrachme, im Besitze des Verfassers, nur von der andern Seite genommen, wodurch die schon aus den Umständen, so wie aus der Composition hervorgehende Vermuthung zur Gewissheit wird, dass die berühmte Statuengruppe abgebildet ist. Die Münze enthält die Namen Mentor und Moschion, Münzvorsteher, und kommt mit geringer Verschiedenheit an dem Pallaskopf und der Amphora der Vorderseite auch im Mus. Hunter. tab. 9 n. 14 und bei Mionnet T. 2 p. 125 n. 44 vor, wo jedoch die Figuren falsch gedeutet sind. Harmodios, der ältere Bruder, den Dolch gezuckt, streckt zum Schutze des jüngeren mit dem linken Arme die ausgebreitete Chlamys vor, wodurch sprechend ausgedrückt ist dass die Tyrannenmörder ewige Freunde waren, wie sie Winckelmann nennt; Aristogeiton führt, weit mit dem Schwerd ausholend, einen gewaltigen Streich. Unvollständig, werden einige Antiquare sagen, da

*) Rhein. Mus. 1836 IV S. 472.

der Tyrann nicht mit vorgestellt ist. Bei der Wichtigkeit dieses Werks, auch nur in Umrissen, die aber den hohen Genius erkennen lassen, ist es zu verwundern dass der Baron Stackelberg, welcher es zuerst erkannte, durch Plinius sich täuschen liess und als das Original eine eherne Gruppe des Praxiteles ansieht; diese sey es welche Xerxes Ol. 75, 2 wegführte und welche Alexander oder Antiochos (nach Val. Maximus 2, 10, 1 Seleukos) Ol. 114, 1 zurückgab, wobei er sich denn die Aufnahme derselben auf die Münze als Denkmal dieses frohen Ereignisses vorstellt und die gleich nach der Entführung zum Ersatz in Athen aufgestellten Statuen dem Antenor giebt. Antenor aber machte die alte Gruppe, welche Pausanias (1, 8, 5) neben der von Susa zurückgekommenen sah. Jene war nach Plinius (34, 9), welcher den Meister nicht nennt, Ol. 67, 4 errichtet, die ersten Ehrenstatuen; die andre aber war nach Pausanias von Kritias, womit Lucian Philopseud. 18, und durch die Zeitangabe der Errichtung, Ol. 75, 4, das Marmor Par. übereinstimmt. [Nach zwei im Jahr 1835 und im Jahr 1839 entdeckten Inschriften ist der Name Kritios, *Κριτίος* Göttling in der Archäol. Zeitung 1845 S. 96]. Da die Parische Inschrift in dasselbe Jahr einen Sieg des Simonides in Athen setzt, so lässt sich kaum zweifeln dass das von Hephästion diesem Dichter beigelegte Epigramm:

Ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ', ἡνίκ' Ἀριστογεί-
των Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος·

unter der Gruppe des Kritios stand. Diese war vermuthlich, so wie die des Antenor (Arrian 3, 16, 13. 7, 19, 4) von Erz, und der Tyrannenmörder aus Erz gedenkt auch Antiphon, des Harmodios auf der Agora gedenken auch Aristophanes (Eccles. 713) und Aristoteles (Rhet. 1, 9). Wenn nun Plinius die von Xerxes weggeführte Gruppe unter den Erzstatuen des Praxiteles aufführt, so ist der Irrthum zwiefach; er selbst setzt den Praxiteles Ol. 104, über hundert Jahre später als Kritios, und dann verwechselt er das Werk von diesem mit dem noch älteren des Antenor. Manche

haben an eine dritte Gruppe von Praxiteles gedacht; aber diese müsste durch ein anderes Zeugniss nachgewiesen seyn als durch die Stelle des Plinius, die nur zu einem Beleg mehr der groben Missverständnisse und Namensverwechslungen dienen kann die bei ihm vorkommen. Uebrigens ist von Böckh im Corp. Inscr. T. 2 p. 340 auch die (später gesetzte) Unterschrift der Gruppe des Antenor, Sohnes des Euphranor, aus Mittheilung des Herrn Pittakis in Athen, zur Parischen Chronik Ol. 75, 4 angeführt. Die Gruppe des Kritios also ist es, eines der altberühmten Werke Athens mit dessen Kenntniss die Kunstgeschichte sich ansehnlich bereichert*).

Auch die andere von Stackelberg eben so treffend gedeutete Darstellung, eben so neu als jene, ist ausgezeichnet durch die glücklichste Erfindung, einfach, gross und ergreifend; die Figur der Chthonia giebt viel zu denken, besonders wenn man die Gruppe vergleicht mit der bekannten Ludovisischen, dem Barbarenhelden der seine Gattin tödet und dann sich selbst. Welch eine Verbindung, das Ueberwältigende des Todesgefühls in dem kläglich hingestürzten Mädchen, das sich nur wie um den Streich zu empfangen halb aufrichtet, indem sie sich ihm, die Hand an den Haarknauf haltend, darzubieten scheint**). Erechtheus ist jung, heroisch nicht bloss nach der Nacktheit, sondern auch im Charakter und der Haltung. Statuen vielleicht als Seitenstück zu den beiden andern aufgestellt, muss man, obgleich kein Schriftsteller deren gedenkt, schon nach der Verbindung mit dem Abbilde der durch die Münze erwiesenen Gruppe vermuthen. Die That der beiden Brüder ist der Freiheitsliebe, die Hingebung des Erechtheus und der Chthonia der Vaterlandsliebe und Aufopferungsfähigkeit der Athener zum

---

*) Es ist eher anzunehmen dass man die des jüngern und wahrscheinlich besseren Meisters als dass man die erste von Antenor nachbildete, wie Müller in den Götting. Anzeig. 1837 S. 1015 voraussetzt.

**) Vergl. meine Griech. Trag. II S. 721.

Denkmal und zum höchsten Vorbild geweiht. Die Wahrscheinlichkeit der Erklärung der zweiten Vorstellung geht aus der unverkennbaren inneren politischen Verwandtschaft der beiden Gegenstände hervor.

An dem Stuhl ist wiederholt der Name (*Βοηθὸς Διοδ[ώρουν]ίός*, und sinnreich erklärt Stackelberg, da zu den zwei patriotischen Grossthaten auch zwei Olivenkränze, Zeichen Panathenäischer Siege, hinzukommen, den Richterstuhl als Ehrendenkmal eines Proedros einer Prytanie des Rathes der Fünfhundert. Besonders auch nach dem Fundorte der Proedra selbst in der Nähe des Prytaneum und nach den Weihebildern und Denkmälern die in dieser Gegend Pausanias verzeichnet. Der marmorne Thron ist ohne Zweifel derselbe welchen Stuart (T. 2 ch. 4) und dessen Deutscher Uebersetzer aus dem Memorandum über Lord Elgin erwähnt, indem nur das Opfer der Erechtheustochter Tod der Leäna genannt wird. Vielleicht war von diesem Monumente die Vermuthung hergenommen dass das alte Basrelief aus Samothrake mit dem sitzenden Agamemnon und dem Talthybios zu dem Tribunal eines Archonten gehört habe (Annali dell' inst. archeol. I, 221), während Andre an ein Puteal, ein Friesende dachten. Bekannter sind die den Göttern geweihten marmornen Sessel in den Tempeln, wie die der Nemesis und der Themis im Tempel der Themis zu Athen, Il trono di Nettuno ill. dal Padre J. Belgrado in Cesena 1766 (in einer Kirche zu Ravenna befindlich), manche auch in Gemälden, Gemmen und Münzen abgebildet.

Homer und Penelope*).

Taf. XI, 18.

R. Rochette macht in seinen Mon. inéd. pl. 71, 1 nach einer Zeichnung Millins ein sehr eigenthümliches Relief bekannt und scharfsinnig ist die Beziehung auf Homer, die er ihm giebt, doch im Einzelnen die Erklärung nicht befriedigend. Gegen einander über sitzen Homer und Penelope, jener durch den Greif, diese durch den Arbeitskorb kenntlich, welche gross und stark in die Augen fallend angebracht sind, der Greif an dem Stuhle des Dichters und der Korb unter dem Sessel der Penelope. Der Greif bezeichnet Homer als Sohn des Apollon und einer Muse, wie er von spätern Dichtern genannt wird. Was wir nicht glauben können, ist dass Penelope die Odyssee bedeute und daneben zwischen den beiden sitzenden Figuren die tragische Maske mit Schwert und Lanze, die von einem Erwachsenen und einem Kinde gehalten werden, die Ilias. Es müsste zwischen beiden Vorstellungen Analogie seyn; auch scheint die Penelope an sich zum Bilde der Odyssee nicht geeignet. Nein es ist die wirkliche Penelope und sie hört dem Dichter zu. Telemachos hinter ihrem Rücken, in naiv kindischer Stellung hat dabei Langeweile (Rochette nimmt ihn für eingeschlafen und verbindet diess mit dem nächtlichen Fleisse der Penelope), und er verräth durch sein Alter geschickt die Zeit in welcher der Künstler die Scene gedacht wissen will. Es ist genau das Verhältniss zwischen Homer und Penelope ausgedrückt, wie es Hermesianax V. 27 darstellt:

*) Rhein. Mus. für Philol. 1835 III S. 620.

Αὐτὸς δ' οὗτος ἀοιδός, ὃν ἐκ Διὸς αἶσα φυλάσσει,
ἥδιστον πάντων δαίμονα μουσοπόλων,
λεπτὴν εἰς Ἰθάκην ἀνετείνετο θεῖος Ὅμηρος
ᾠδῆσιν πινυτῆς εἵνεκα Πηνελόπης,
ἣν διὰ πολλὰ παθὼν ὀλίγην ἐνενάσσατο νῆσον
πολλὸν ἀπ' εὐρείης λειπόμενος πατρίδος·
κλαῖεν δ' Ἰκαρίου τε γένος καὶ δῆμον Ἀμύκλου
καὶ Σπάρτην, ἰδίων ἁπτόμενος παθέων.

Hermann lässt hiernach den Homer den süssen Liebesgott besingen, obgleich Hermesianax dem Homer gewiss nicht eine Dichtart unterschieben konnte die diesem ganz fremd ist. Die Figur welche die tragische Maske hält, scheint der Demos von Amyklä oder der Achäer zu seyn, Schwerd und Lanze den Krieg den diese führen, anzudeuten und der Gegenstand des erzählenden Sängers also die tragische, dem Volke der Achäer Krieg und Verderben bringende Entführung der Helena zu seyn. Davon singt nemlich Homer der Penelope vor als er auf seiner Tyrrhenischen Reise in Ithaka eingekehrt war, wo er krank wurde und die Augen verlor. So erzählt Heraklides, der Zuhörer des Platon und Aristoteles [1]), und es erklären sich dadurch auch die letzten Worte des Hermesianax, dass der Dichter zugleich sein eigenes Leiden berührt habe, und Blindheit drückt auch der Marmor aus und zwar vortrefflich. Was Homer in der linken Hand hält, kann nach unserer Erklärung eine Patera nicht seyn; eine Rolle ist es aber auch bestimmt nicht, welche denn zur Blindheit sich auch nicht schicken würde. Der kleine Knabe der die Lanze hält gehört in die Klasse der dienenden Genien oder Eroten, die in der spätern Kunst so manigfaltig gebraucht werden. In den Fabeln über Homer

1) *Περὶ πολιτειῶν* c. 32. *Μαρτυρεῖται δὲ καὶ ἐκ Τυῤῥηνίας Ὅμηρος παραβαλεῖν εἰς Κεφαληνίαν καὶ Ἰθάκην, ὅτε τοὺς ὀφθαλμοὺς λέγεται διαφθαρῆναι νοσήσας,* wo entweder *μαρτυρεῖται* oder *Ὅμηρον* zu verbessern ist. Hieraus schöpfte Herod. Vit. Hom. c. 7. [Die im Rhein. Museum 1845 S. 307 gebilligte Conjectur V. 29 *λεπτυνθεὶς* (durch die Liebe) für *λεπτὴν εἰς* möchte ich keineswegs festhalten].

spielt Ithaka in den spätern Zeiten eine grosse Rolle, woher es zu erklären ist dass (nach dem Wettstreite des Hesiodus und Homer) der Delphische Gott dem Hadrian auf seine Anfrage das Orakel ertheilte, dass Homer zwar himmlischen Ursprunges sey, seinen Wohnsitz aber in Ithaka gehabt habe, als scheinbarer Sohn des Telemachos und der Nestorstochter Epikaste. Auch ist Ithaka bekanntlich unter den sieben Städten in mehrern Epigrammen. Die Vergleichung mit Mon. inéd. tav. 72 fällt für uns ganz weg, so wie auch Hr. Rochette vielleicht nichts durch sie gewann. Die Philosophenherme hinter Homer ist in dem Saale der Penelope eine schickliche Verzierung, während Rochette sich zu der etwas gezwungenen Erklärung genöthigt sieht: sans doute pour indiquer que l'influence du génie d'Homère avait secondé le domaine entier de l'intelligence humaine, dans la sphère des études philosophiques comme dans celle de l'imitation; et l'on sait d'ailleurs que les Hermès d'hommes illustres étaient l'ornement habituel des temples et des lieux consacrés dans l'antiquité Grecque. Uebrigens ist noch zu bemerken, dass die Worte (p. 420): basrelief dont le dessin se trouve dans le recueil de monumens inédits formé par Millin, von der p. 215 not. 1 und p. 406 n. 2 erwähnten Sammlung zum Privatgebrauch, verschieden von den gedruckten Mon. inédits von Millin zu verstehen sind. Denn in diesen befindet sich unser Basrelief nicht, wohl aber T. 2 pl. 41 p. 318 ein ähnliches, welches von Rochette nicht erwähnt wird. Es sitzen die beiden Personen einander gegenüber, Homer wird hier Ulyss genannt, dessen Erzählungen Penelope, in ein tiefes Träumen versenkt, zuhöre. Vor der Penelope aber sind zwei Dienerinnen und dagegen fehlen die allegorischen Figuren der Mitte, Telemachos und die Herme. Diess Monument ist nicht von Marmor, sondern aus gebrannter Erde.

Das im Obigen erklärte Basrelief war kurz vor der ersten Bekanntmachung aus dem Haus Molini in Venedig

mit andern Griechischen Marmorn nach Verona gekommen und wurde mit diesen dort herausgegeben: Gli antichi monumenti de' Conti Giusti in Verona illustr. da Giov. Orti di Manara, Verona 1835 tav. 4 p. 15 — 21 und erklärt im Sinne des ersten Herausgebers. In der neuen Abbildung erscheinen hier neben dem Greif unter dem Stuhl des Homer noch andre Apollinische Attribute, Bogen und Köcher; der Alte hält in der Hand nicht eine Patera, sondern, so viel die Verwitterung des Marmors erkennen lässt, eine Falte des Mantels. Die tragische Maske wird von dem nackten jungen Mann emporgehalten, nicht von der Lanze in der Hand des Kindes gestützt. Die Einwendung (p. 21), dass die tragische Maske dem Homer nicht zukomme, ist ungegründet. In Zeiten wo vor Allem die Tragödie galt, konnte sehr füglich daran erinnert werden dass seine Erzählungen (wie Aeschylus rühmte) die Quelle der Tragödie seyen; nur erweitert ist derselbe Gedanke dahin dass ausser der Tragödie noch vieles Andre in seinen Poesieen den Ursprung habe, in dem grossen Relief der Apotheose. Graf Orti sieht in dem Dichter einen Tragiker und in der Penelope die Andeutung einer seiner berühmtesten Tragödien, in dem schlafenden Kinde hinter ihr den Genius des Todes. Diese Vermuthung besteht nicht, weil die Apollinischen Attribute auf die bekannten Genealogieen sich beziehen, wonach Homer von Apollon abstammt, keinem der Tragiker aber, als Personen näherer Zeiten, zukommen; ferner weil eben so wenig der Arbeitskorb unter dem andern Stuhl, der freilich weibliche Arbeiten anzeigt, mit einer tragischen Heldin sich verträgt: endlich kann das Kind nicht der Schlaf seyn, weil es dann eine andre Stelle einnehmen würde, da diese irgend eine individuelle Beziehung ausdrückt. Dass auch tragischen Dichtern Monumente gesetzt worden sind und die Maske sie bezeichnet, beweist nicht dass diese, mit der dazu gehörigen Lanze und Schwerdt, nicht auch mit Homer verbunden seyn könne. Keineswegs ist also die neue Conjectur „gestützt auf die Principien der archäologischen Wissenschaft."

Homer auf die Ilias sinnend.

Taf. XI, 19.

Im Hause Landsdowne in London fiel mir vor einigen Jahren ein den Homer vorstellendes, so viel ich weiss, bisher völlig unbekanntes Hochrelief auf, wovon mir auf meine Bitte Emil Braun im Jahr 1849 eine grosse schöne Zeichnung durch Hr. B. Ph. Baumann ausführen liess, die hier sehr verkleinert erscheint. Die Figur ist lebensgross und die Platte findet sich an der Wand über dem Camin des so genannten Bibliotheksaals befestigt. Die Hoheit und Würde des kräftigen in ruhigem Nachdenken, wie die Mienen und die an die Wange gestützte linke Hand zeigen, versenkten blinden Greises, die gute Anordnung des Gewands, die ganze Behandlung verrathen einen vorzüglichen Meister [1]). Der Gesichtsausdruck behauptet sich neben den vorzüglichsten Physiognomieen die für Homer erfunden worden sind. Das Werk ist vermuthlich aus der Zeit der Ptolemäer. Ob Original oder Copie zu vermuthen sey, erfodert eine genauere Untersuchung, die ohne ein aufgerichtetes Gerüst, da auch

---

1) Waagen Kunstwerke und Künstler in England II S. 71 erwähnt es wegen seiner "sehr guten Arbeit," nennt aber die Figur Aesculap. In demselben Saal ist auch eine Büste des Homer, im Ganzen nach dem Typus des Farnesischen, von dem sie sich jedoch in Styl und Ausdruck unterscheidet; eine andre in einem andern Zimmer dieses schönen Hauses, beide mit der Tänia.

das Licht nicht günstig ist, kaum anzustellen seyn dürfte. Als Kennzeichen des Sohnes Apollons wiederholt sich der unter dem Stuhl sitzende Greif, dessen gespannt aufblickendes Haupt auf Feuer und Regsamkeit seiner Natur deutet, entsprechend der Nähe des Quells feuriger und erhabener Gesänge. Es kommt noch ein andres Merkmal hinzu, welches nemlich in dem voll herabfliessenden Haar besteht. In dem Lucianischen Enkomion des Demosthenes lesen wir, indem auf Homer hingewiesen wird (2): „ihr wisst doch den rechter Hand vom Tempel der Ptolemäer, den mit den herabhängenden Haaren (*τὸν καθειμένον τὰς κόμας*)[2].“ Auch Christodor erwähnt in der langen und schwülstigen Beschreibung der ehernen Homersstatue unter den im Zeuxippos zu Konstantinopel aufgestellten dieses lange Haar (325)[3]) und zugleich den schönen Bart. Der Knotenstock in der Hand des Dichters deutet auf das Wandern der Aöden von Ort zu Ort. Auch dieser fehlte nicht jener Erzstatue, die übrigens eine stehende war (343)[4]). Eigenthümlich und für den besonderen Sinn unseres Bildes entscheidend, indem es den Moment in welchem Homer gedacht ist bezeichnet, ist das hinzugefügte Wahrzeichen von Aulis aus dem zweiten Gesang der Ilias. Statt der hohen Platane, auf deren ober-

2) Wo dieser Tempel der Ptolemäer, vielleicht Eines Ptolemäos, seyn solle, ist zu errathen; Lehmann in seiner Ausgabe T. IX p. 426 sagt: ut par est, Athenis. Vielleicht ist gar mit dem aus Pausanias I, 17, 2 bekannten Ptolemäischen Gymnasium in Athen eine Capelle für den Erbauer verbunden worden. Die Note des Solanus über eine Statue von Polyeuktos geht den Demosthenes an und steht nur durch Verwechslung bei jener Stelle Lucians.

3) *Αὐχένι μὲν κύπτοντι γέρων ἐπεσύρετο βότρυς*
χαίτης, εἰσοπίσω πεφορημένος· ἀμφὶ δ' ἀκουὰς
πλαζόμενος κεχάλαστο.

4) *Ἀμφοτέρας δὲ*
χεῖρας ἐπ' ἀλλήλαισι τιθεὶς ἐπερείδετο ῥάβδῳ,
οἷά περ ἐν ζωοῖσιν.

Sehr ähnlich dieser Schilderung ist die des Cedrenus von einer im Oktagon in Konstantinopel verbrannten Statue des Homer.

stem Aste dort das Nest der Sperlinge ist, hier ein Baumstumpf den der Drache von unten bis oben umringelt, und nur so wenig als möglich Laub, um nicht dem Anblick der Figur zu schaden. Ganz anders dasselbe Zeichen auf einem Onyx des Museum Florentinum (2, 24) [5]. Eine kleine Verschiedenheit dass nicht bloss die Mutter, die bei Homer jammervoll zwitschernd umherfliegt, sondern Vater und Mutter angstvoll die Flügel schlagend auf den Aesten sichtbar sind, so dass man sich nur sieben Jungen im Nest oder bei acht Jungen zehn Jahre, das Jahr der Erfüllung mitgezählt, in dem Zeichen zu denken hat. Doch der Künstler brauchte das nicht so genau zu nehmen. Diess Wunderzeichen ist aber wohl nicht zufällig aus so vielen Gegenständen wodurch die Ilias angedeutet werden konnte, herausgegriffen; sondern wenn man erwägt wie Homer nachsinnend vor diesem Zeichen in Ruhe still sitzt, so muss man wohl glauben dass er aus dem Zeichen Alles was darin lag, den Lauf und das Ende des Kriegs, das Ganze der Ilias denkt, den Plan entwirft. Diess ist der Gedanke der sinnreichen Composition in welcher er den einfachsten und doch so klar ausgesprochnen Ausdruck gefunden hat.

Ausser in den Städten die den Homer besonders verehrten, wie Smyrna, wo ein Homereon war, wie Argos, von wo im Wettstreit des Homer und Hesiodus ein Epigramm (*Θεῖος Ὅμηρος*) von seiner Statue angeführt ist, Kolophon, Salamis auf Cypern, wo die Statue aus vergoldetem Erz war, waren gewiss an vielen Orten Statuen des Homer zu sehen, öffentlich sowohl als auch in Anlagen von Privatpersonen. Welche in Delphi und Olympia kommen bei Pausanias vor (10, 24, 2. 5, 26, 2). In dem Leben der zehn

---

5) Auf seltsame Art ist das Zeichen des Vogelnests mit den Jungen und auch hier mit den zwei Alten, nebst dem vom Adler und der trächtigen Häsin aus Aeschylus, mit einer idyllischen Scene aus dem Leben der Satyrn verbunden in dem bekannten Relief Giustiniani. S. Müllers Archäol. 3. Ausg. §. 385, 5.

Redner ist unter Isokrates erzählt dass dessen Schüler Theodektes auf dem heiligen Wege nach Eleusis sein Grabmal hatte, wo er mit sich auch die berühmten Dichter aufgestellt hatte von welchen nun allein Homer erhalten sey. Pausanias erwähnt nur das Denkmal. In dem von dem vierten Ptolemäus errichteten Tempel war Homer sitzend in der Mitte, umher stehend die sieben Städte (Ael. V. H. 13, 22).

Alkäos und Sappho*).

Taf. XII, 20, 21, 22.

Bei Herrn Borrell in Smyrna sah ich Abdrücke von zwei Terracotten, beide ungefähr von der Grösse einer Hand, die aus dessen Händen in das Brittische Museum gelangt sind, beide in älterem Styl. Die eine stellt den Apollon als Hirten dar, stehend, die Laute kneipend, mit geärmelter Tunica, das Gesicht ziemlich plump, vor ihm der Hund. Um die andre kürzer beschreiben zu können, schicke ich die Bemerkung voraus, die ich beim ersten Anblick machte und bis in alle Züge der unvergleichlichen Composition und Zeichnung mit Verwunderung und Vergnügen bestätigt fand, dass man hier das von Aristoteles angeführte Wort des Alkäos an die Dichterin: *ϑέλω τι ϝείπηv, ἀλλά με κωλύει αἴδως*, und ihre Antwort darauf auf die sprechendste und doch feinste Weise, auf das Glücklichste im Bilde dargestellt sieht. Alkäos steht vor der sitzenden Sappho, im Mantel, die Brust bloss, bärtig, nicht allzu jugendlich, auf den Stab gestützt und etwas vorgebeugt, das rechte Bein mit einer gewissen Zierlichkeit untergeschlagen, in ruhig bescheidner Stellung, und fasst mit seiner rechten Hand die Laute am Rand, als wollte er das Spiel der Sängerin unterbrechen und etwas sagen. Sie aber greift noch mit der Linken die

*) N. Rhein. Mus. 1842 II S. 432 (von Konstantinopel aus).

Saiten der Magadis, während sie in der Rechten ein Blatt herabhängen lässt, wie in Verwunderung über die Anrede. Die ganze Gestalt drückt mit der feinsten Abgemessenheit und ohne alle Uebertreibung Würde, Ernst, eine gewisse Kälte aus; das Gesicht ist nicht blühend schön, aber bedeutend und darin der archaische Styl besonders sichtbar; man erkennt eine hohe und schlanke Gestalt. Das gefältelte Gewand ist anliegend, mit geschlitzten Aermeln, ebenfalls mit den wellenähnlichen Fältchen. Die Laute hat ganz die Form wie in der von Steinbüchel herausgegebenen, jetzt in München befindlichen Agrigentiner Vase mit demselben Gegenstande, der aber von dem Maler etwas verschieden gefasst ist und so dass hinsichtlich der inneren Schönheit beider Compositionen kaum ein Vergleich statt finden kann.

Die mehr als zwanzig Jahre früher bekannte Vase mit derselben Vorstellung, die sich jetzt in der Münchner Sammlung befindet, ist in der Nähe von Girgenti gefunden worden, wo sie früher zu der bedeutenden Sammlung Panettieri gehörte. Sie ist mehr als zwei Fuss hoch, so dass die Figuren 13 Zoll messen. A. v. Steinbüchel gab sie in Wien 1822 heraus unter dem Titel Sappho und Alkaios Fol. 5 Kpft. und nach dessen Zeichnung noch in demselben Jahr Millingen (Anc. uned. Mon. pl. 33 s.)[1]. Ciampi hatte 1821 darüber geschrieben in der Antologia di Firenze, Luglio p. 3—28 (Osservazioni sopra due dissertazioni intitolate Saffo ed Alceo è Notizie intorno a Saffo di Ereso); auch in Padova ershien eine Dissertazione intorno ad una pittura Grecoantica che rappresenta sopra un vaso Alceo e Saffo 1824. Damals aber wurden durch Böttiger (in der Abendzeitung 1824 Notizenbl. N. 16) „erhebliche Zweifel" laut, die man

1) Nachher auch Dubois Maisonneuve pl. 81 und Horner Bilder des Griechischen Alterthums Taf. 24.

in Paris gegen die Aechtheit der Namensinschriften erhoben habe und nur diese können es seyn die in Müllers Archäologie §. 420, 5 übergegangen sind. Manche zweifeln bei auffallenden Erscheinungen mit einer selbstgefälligen Schlauheit weil gerade hinter diese sich häufig Betrug versteckt, ohne nur zu prüfen oder ohne Sachkenntniss; dem Einen oder dem Andern könnten auch die Figuren nicht zu den Namen gepasst haben. Dass die Zweifel völlig unbegründet seyen, bemerkte schon bald nachher Gerhard im Kunstblatt 1825 N. 4. Darin aber irrt Gerhard, mögen auch die Züge des Alkäos und der Sappho nicht mit denen der Münzen übereinstimmen, wie Ciampi gezeigt hatte, dass er annimmt, es seyen nur irgend welche leierspielende Personen dargestellt und ihnen die beiden Namen im Sinn rühmender Beinamen beigelegt, auf der Rückseite aber seyen dieselben Personen (aus fast ganz unverständlichem Grund) wiederholt. Steinbüchel hatte die genannten Dichter selbst verstanden und selbst als gemalt nach wirklichen Bildnissen (S. 27 f.), aber ohne besondre Beziehung zu einander, nur beide als Sieger, was durch das Stirnband angezeigt werde. Das Letztere ist ein Irrthum. Das Kopfband welches Alkäos, hinten lang herabhängend umgelegt hat, ist ein stattlicher, gewissermassen Asiatischer, zu dem reichen und zierlichen Ionischen Gewand passender Schmuck und von der sonsther bekannten Siegstänia verschieden. Noch weniger hat mit dieser die Stephane und das ganz gewöhnliche zur Seite herabfallende Haarband der Sappho gemein. Gerhard ist auch in den Annalen des archäol. Instituts von 1831 p. 155 noch der Meinung, es sey nicht ausgemacht dass diese Vorstellung zu den historischen gehöre. Dennoch ist sie diess unstreitig in so fern sie sich auf das bekannte Wort des Alkäos an Sappho und ihre Antwort darauf bezieht. Diess erkannte schon Millingen, welchem Bröndsted in seiner Reise (2, 282) beistimmte.

Die Perlen die bei Alkäos nach dem obern Theil des Barbiton hinlaufen, deuten, wie Gerhard bemerkt, da Stein-

büchel und Millingen an Musiknoten statt poetischer Laute gedacht hatten, das Band an woran es um die Schulter befestigt war. Was zwischen beiden Personen geschrieben steht, *ΔΑΜΑΚΑΛΟΣ* ist der auch sonst vorkommende Name *Δάμας,* auch *Δαμᾶς,* nicht in der Anrede, wie formose vale, vale, inquit, Iola, sondern mit verschlungenen Endbuchstaben, und geht wie an so vielen andern Vasen nur den Besitzer an, mochte er nun einem Geber der Schöne, Liebe seyn oder selbst einen solchen auf diese Art feiern. Die Rückseite stellt so deutlich als möglich vor den Dionysos und ihm gegenüber eine Genossin, welche Steinbüchel und Millingen Methe nennen. Eben so mit Kantharos und Kyathos, nur Methe, wenn sie gemeint ist, mit einer Fackel dazu, sind beide begleitet von einem laute- oder flötspielenden Satyr in Millins Vasen (1, 30) und unter den Tischbeinischen (1, 36). Den Charakter der Schrift setzt Steinbüchel gegen Ende des fünften Jahrhunderts, also noch vor Ol. 70, nach Montfaucons Paläographie (p. 135). Nach der Leichtigkeit und Zartheit der Zeichnung scheint diess zu früh für die Vase: auch wird das geschwänzte O, welches an ihr abwechselnd mit dem einfachen mehrmals gefunden wird und eine nähere paläographische Bestimmung für sie abgiebt als das *O* in *ΣΑΦΟ,* von Franz in die Alphabete bis zur 80. Olympiade aufgenommen. Millingen stellt das Gemälde gegen die 90. Olympiade, was zu spät scheint.

Von sinnreicher Wahl des Gegenstücks zu dem Gemälde einer Vase sind viele Beispiele bekannt. Zu einem Liebesantrag können sehr im Allgemeinen Dionysos und eine Nymphe, Methe oder wie sie sonst individueller gedacht wäre, Personen die dem Kreise jugendlicher Gefühle und der Lebenslust angehören, ein Seitenstück ungefähr abgeben. Bestimmter aber und auf die feinsinnigste Art hat der Maler sie dazu erhoben. Denn ganz anders als wo diese beiden Personen sonst neben einander erscheinen, wie auf den beiden angeführten Vasen oder auf einer andern Tischbeinischen wo Methe (ohne Fackel hier) dem Dionysos in den

Kantharos eingiesst (2, 23), so wie auf einer bei d'Hancarville (1, 122), wo sie ihm über eine Ara weg in die Kylix giesst, oder in Gerhards Vasen und Trinkschalen des Berl. Museums 10, 3 wo sie ihm eine Kylix reicht und in der Linken eine Oenochoe hält, sind sie hier componirt als ein heitres, einander ganz zugeneigtes Paar. Sie schicken sich gegenseitig, wie schon Steinbüchel bemerkt hat, wie einen Liebesgruss den Zuruf *ΚΑΛΟΣ* zu, der von Beider Mund in der Richtung nach dem Andern hinlauft: und damit stimmt überein dass sie in anmuthigster Weise das Trinkgefäss in der einen, den Epheuzweig mit der Weinrebe in der andern Hand wie aus innigster Harmonie sich einander entgegenhalten. Wenn nun auch Sappho nicht so einstimmig ist mit Alkäos wie diese schöne Göttin mit dem Gott, sondern in dieser Hinsicht eher ein Gegensatz besteht, so wird man doch nicht anstehn in die nach der Art der Alten versteckte und feine, darum aber nicht unklare, zweifelhafte Vergleichung des zärtlichen Paars mit der Liebeserklärung einzugehen.

Noch ergötzlicher als diese Vergleichung ist die des Plasten und des Malers, wie sie beide die blöde Zurückhaltung des Alkäos und die Ueberraschung und den freundlichen Ernst der Dichterin in verschiedener Weise gleich gut ausgedrückt haben. Der bedeutendste Unterschied ist dass im Gemälde Alkäos seinen Antrag unter seinem eignen Lautenspiel macht, während er im Relief das der Dichterin unterbricht um zu ihr zu sprechen. Vermuthlich sind in der Zeit beide Kunstwerke nicht viel auseinander und welches von beiden für das frühere zu halten sey, möchte sehr schwer zu sagen seyn. Eine schöne Zeit der Bildung aber liesse sich denken allein nach diesen kleinen Darstellungen, die mit so viel Einfalt und doch so viel zartem Ausdruck eine Anekdote aus dem Leben zweier Dichter, die vor mehr als hundert Jahren ihrem Volk in ziemlich fremder örtlicher Mundart unnachahmliche Lieder geschenkt hatten, zur Anschauung zu bringen verstanden. Es ist möglich dass die Erzählung nicht auf wahrer Geschichte beruhte, sondern auf

zu einander gepasste oder beliebig gedeutete Verse beider Dichter nur scheinbar gegründet war[2]): darauf aber kommt für den Künstler nichts an.

Die aufgewickelte Rolle die im Thonrelief Sappho hält, erinnert an eine Vase welche de Witte, wie er zum Cab. Durand p. 160 n. 423 bemerkt, in Paris in der Sammlung des Hr. Middleton gesehn zu haben versicherte. *ΣΑΠΦΩ*, sitzend, hält eine Rolle: neben ihr ist ein geflügelter „Genius" (Eros) mit Namen *ΤΑΛΑΣ*, den ich als einen leidenden, mit Bezug auf Phaon betrachten möchte. Ob die Durandschen Vasen N. 423—26, welche sämmtlich von Bröndsted in der Auction erstanden wurden, Sappho und Phaon darstellen, lässt sich nach der Beschreibung allein nicht wohl behaupten. Eine fünfte, N. 427, Sappho allein, in langer sternbesäter Tunica und Peplos, mit Laute und Plektron, ist

---

2) S. meine Kl. Schriften I S. 110 f. Schneidewin bemerkt in der Jen. L. Z. 1845 S. 1159 dass er an die Worte des Stephanos zum Aristoteles nicht die mindeste Muthmassung knüpfen würde, „da diesem auf keinen Fall andere Quellen vorlagen, sondern er sich das Verhältniss zurecht legte so gut es eben geben wollte." Die einzigen hier denkbaren Quellen sind die Gedichte des Alkäos und der Sappho, welche Stephanos wohl ohne Zweifel noch hätte nachschlagen können. Ich will indessen zugeben dass er es nicht gethan habe: es würde sonst entschieden seyn dass dem Vers *θέλω τι ϝείπην* der welcher jetzt damit zusammengestellt wird: *ἰόπλοκ' ἀγνὰ μειλιχόμειδε Σαπφοῖ*, nicht vorausgegangen wäre. Mein Zweifel an der Liebe des Alkäos war das Frühere; das Scholion des Stephanos ist hinzugekommen. Angenommen auch dass Alkäos Verse mit diesem Eingang gerade an die Sappho selbst gerichtet habe, was zwar Aristoteles keineswegs sagt (und gewiss konnte sie auch ohne das von des Alkäos Worten Anlass nehmen die Sentenz dagegen zu richten die uns vorliegt), was aber durch die beiden Bildwerke grosse Wahrscheinlichkeit erhält, so kann der Inhalt des Dichtergesprächs ein ganz andrer gewesen seyn als die Liebe welche man darin zu finden Gefallen trug. — Von der in den Kl. Schr. II S. 139 erwähnten merkwürdigsten Sapphomünze ist durch einen Gedächtnissfehler bemerkt dass sie von Herrn Borrell in das Brittische Museum gekommen sey, anstatt in das zu Paris.

von da, erst in die Sammlung Magnoncourt (N. 64), dann in die hoffentlich dauerhaftere des Grafen Pourtalès Gorgier (N. 307) gekommen. Diese Sappho hat ein breites Band um das Haar. Eine andre im Museum zu Neapel (S. 8 n. 2016) hat dafür eine netzartige Haube auf; sie hält die Laute horizontal von sich ab und greift die Saiten mit der Linken, das Plektron in der Rechten haltend. Gemälde der Sappho waren vermuthlich sehr verbreitet, da zwei von namhaften Meistern, Leon und Damocharis, uns sogar bekannt geworden sind.

Die Zeichnung des Thonreliefs, die ich im Brittischen Museum durch einen geschickten Künstler ausführen liess, ist gerade in der schönen Gesichtsbildung in der Lithographie nicht gelungen.

Griechische Grabsteine mit dem häuslichen Mahl, Votivsteine des Asklepios, des Serapis.

Taf. XIII, 23. 24. 25.

Zoega hat dem ersten dieser drei Reliefe in seinen Albanischen Basreliefen Taf. 36, so wie dem ähnlichen Taf. 11 die richtige Deutung zu Theil werden lassen, indem er die ungegründeten mythischen Erklärungen Winckelmanns zurückschob. Doch bezeichnet er nicht gehörig die Stelle welche beide im Ganzen einnahmen, wodurch denn auch die Deutung mancher einzelnen Umstände schwankend geworden ist. Es fehlt uns eine geordnete Uebersicht der Grabsteine von häuslichem und überhaupt aus dem Leben genommenem Inhalt, mit seltnen sinnbildlichen Zusätzen und Ausschliessung alles Mythischen, wie auch die Epigramme deren so manche abmalen. Göthe wirft in seiner Italiänischen Reise bei Gelegenheit der im Museum zu Verona zahlreich zusammengebrachten kleinen Griechischen Grabsteine einen beifälligen Blick auf den einfach schönen Cyclus dieser Vorstellungen [1])

---

1) Dieselbe schöne Stelle führt wörtlich in seiner gediegenen und mit treffendem Urtheil geschriebenen Abhandlung de operibus anaglyphis in monumentis sep. Gr. Regiom. Prussorum 1847 Ludwig Friedländer p. 30 an, durch welchen auch die Uebersicht die ich vor vielen Jahren vermisste, wenn auch nicht erschöpfend gegeben ist. Darin sind zu Müllers Archäol. §. 432, 2 mehrere wichtige

Eine der beliebtesten dieser auf den Denkstein gesetzten Lebensscenen war die tägliche Mahlzeit, aus welcher so viele ältere und neuere Gelehrte ein Leichenmal gemacht haben. Nach Zoegas Erklärung und der Vergleichung vieler ähnlicher Vorstellungen unter sich schien mir lange Zeit das richtige Verständniss gesichert und nicht mehr zu verfehlen. Doch bin ich jetzt veranlasst, was ich darüber in Zusätzen zu meiner Uebersetzung der Zoegaschen Basreliefe (1811 S. 77 — 79) und in der oben S. 4 berührten ungedruckt gebliebenen Arbeit über die Winckelmannschen Monumente geschrieben, hervorzuziehn. Denn obgleich der neue von Rinck und R. Rochette gepflanzte, von Le Bas mit grossem Eifer gepflegte Irrthum hinsichtlich dieser Vorstellung, die mit verschiedenen andern auf eine befremdliche, für den Erklärer äusserst schwierige Art auf mehreren Punkten zusammentrifft, im Wesentlichen bereits mit sichrer Hand entwurzelt worden ist, so bleibt doch noch mancherlei aufzuklären übrig.

Raoul Rochette also sah in dem Zoegaschen Relief und ähnlichen von neuem ein Leichenmal, unter welchem Namen freilich auch Visconti in dem Katalog des Pariser Museums viele anführt (n. 535. 557. 602. 643. 675. 677), während er noch mehr andre bloss als Mahlzeiten beschreibt. Der Verfasser der Monumens inédits aber (p. 96. 125) wurde durch den dem gelagerten Hausvater beigegebenen Pferdekopf verleitet, das auf Etrurischen Monumenten mit Vorstellungen des Todes verbundne Pferd auf Griechen und Römer überzutragen. Ohne zu bedenken dass über die Todten die Etrurier eine besondre Mythologie vielfach verrathen, überredete R. Rochette sich zu der Behauptung dass das Pferd auf jenen Griechischen Grabsteinen eine intention funéraire habe und einen „Punkt religiöser Doctrin“ abgebe. „Es er-

---

Berichtigungen enthalten p. 1—10. 35. 42. 43 s. Von der für jetzt zu behandelnden Grabvorstellung und den mit ihr verwandten Votivreliefen hatte ich nach den Göttingenschen Anzeigen 1817 S. 1149 über funfzig Wiederholungen schon damals gesammelt.

giebt sich, sagt er, unüberwindlich aus der Uebereinstimmung aller dieser Monumente (bei weitem nicht aller, doch diess macht hier keinen Unterschied), dass die Gegenwart des Pferdes die letzte Abreise charakterisirte, gemäss der bei den Alten sehr gültigen Meinung welche die Seele der Heroen durch ihr Lieblingspferd in die Elysischen Felder hinübertragen liess und wie man davon ein Beispiel selbst an den Pferden des Achilles hat bei Quintus Smyrnäus 3, 759. Man darf daher nicht mehr überrascht seyn auf so vielen Griechischen Vasen einen Heros zu sehn bei seinem Pferd unter einem Leichentempelchen" [2]). Wie wenig eine ausserdem angeführte Stelle aus Pausanias und eine andre aus Platon dahin gehören, ist von Letronne in dem letzten seiner einschlägigen Artikel gezeigt worden und war nicht schwer, schwer nur oder hart auf solche Art zu zeigen. Aber mit der Stelle aus Quintus verhält es sich nicht im Geringsten besser. Nach dessen ihm eigener höchst schwülstiger und geschmackloser Dichtung wollten die Leiche des Achilleus seine trauernden Rosse über des Okeanos Strömung und die Grotten der Tethys tragen, aber der Götter Sinn hält sie zurück, damit sie nach dem Poseidon, dem Peleus, dem Achilleus auch noch von Neoptolemos, der von Skyros erst noch kommen soll, sie fahren lassen und zuletzt diesen nach Elysion bringen (im Wagen, wie sie bisher ihn gezogen hatten). Dass diese Wunderrosse auch in Hippokampen sich verwandeln, mag hingehn; aber von Seepferden ist auf den Grabsteinen so vieler Griechischer, reicherer und ärmerer Bürger keine Spur. Das Etrurische Todespferd, wie es sich auch damit verhalte, gieng wenigstens nicht das Elysion, sondern die Unterwelt an. Indessen nach diesem Pferdekopf „durch ein Fenster" nahm auch Müller jene Grabsteine für „den Tod als Reise" (Archäol. §. 428, 2) und mit

2) Die dabei angeführte Vase bei Millin Vases II, 30 hat nicht einmal ein Heroon, sondern nur einen Krieger mit seinem Pferd als Sieger, wie die an dem aufgehängten Schild gesteckte Palme und die Tänia augenfällig machen.

ihm Gerhard, der indessen neben das Unrichtige zugleich das Richtige stellt, so dass man die Wahl hat, dass nemlich der Pferdekopf „theils auf den Stand des Verstorbenen, theils auf dessen Abholung bezüglich seyn könne“ (Ant. Bildwerke S. 407), und der übrigens bei jeder Gelegenheit die Benennung Leichenmal, Todtenmal gebraucht. Auch J. Grimm in der deutschen Mythol. (S. 487, auch in der 2. Ausg.) stand nicht an Müllern zu folgen. Le Bas nahm von einem Votivstein mit Asklepios Gelegenheit auch diese Grabsteine zu behandeln in seinen Monum. d'antiquité figurée p. 85 — 246 (aus der Expéd. de Morée T. 2 p. 108 ss.) und Letronne fand Anlass dessen Behauptung, dass sie Leichenmale vorstellten und das Pferd dabei, wie auch auf vielen andern unter sich wieder verschiednen Grabsteinen die letzte Reise angehe, zu bestreiten, von einem seiner Unterschrift nach für die wirkliche Bedeutung besonders klar zeugenden Exemplar in der Revue archéol. 1846 p. 8 — 11. Darauf erwiederte in derselben Zeitschrift Le Bas p. 84 — 98 sehr angelegentlich wegen des grossen Ansehns seines Gegners, durch den er „ein Gebäude erschüttert sah welches bis dahin alle competenten Richter als auf festen Grundlagen ruhend betrachtet hatten.“ Letronne gieng zu vollständigeren Auseinandersetzungen über in demselben Jahrgang der Revue p. 214 — 220. 345 — 363 und im Jahrgang 1848 (Sept.) p. 353 — 362, wobei er sich um so mehr an das eine von ihm bekannt gemachte Denkmal und dessen Beweiskraft zu halten scheint als mit einer wenig geschlossenen grossen Reihe auf der andern Seite operirt worden war.

Zuerst, ehe er wohl durch die lange Abhandlung sich ganz hindurchgearbeitet und mehr Monumente selbst verglichen hatte, gestand Letronne mehr zu als er seinem mit vieler Achtung behandelten Collegen nach dessen Vertheidigung noch einräumen konnte [3]). Erst am Schluss gelangt

---

3) P. 10. Que le cheval se rencontre dans beaucoup de monuments funéraires comme un symbole du dernier voyage, c'est un fait

er zu der Erkenntniss dass „die bleiche Gottheit die auf ihren schwarzen Fittigen durch die ganze Welt hinschwebt (Hor. Od. 1, 4, 13. Sat. 2, 1, 58. Grat. Fal. Cyneg. 347), niemals eines Pferdes bedurft habe um an der Pforte der Hütten oder der Paläste anzuklopfen." Denn in der That ist im Griechischen Alterthum auch nicht die geringste Spur von einem Pferd des Todes oder das die Sterbenden abholt. Die Stelle der Apokalypse (6, 8): *καὶ εἶδον καὶ ἰδοὺ ἵππος χλωρὸς καὶ ὁ καθήμενος ἐπάνω αὐτοῦ ὄνομα αὐτῷ ὁ Θάνατος καὶ ὁ Αΐδης ἠκολούθει μετ' αὐτοῦ,* die für die Griechen nichts beweisen könnte, entscheidet vielmehr gegen den reitenden Tod als eine Griechische Vorstellung dadurch dass mit ihr in der Vision, wie um ihr doppelten Nachdruck zu geben, der Griechische Hades verbunden ist. Ob nach Kleinasien das Bild von den Kelten gebracht worden oder woher sonst es dem heiligen Dichter bekannt geworden seyn könne, steht dahin. Die Neugriechen haben ihren über die Berge an der Spitze einer Schaar von Todten reitenden Charos, den Sattel selbst mit Kinderleichen behängt, wie es zu der tödlichen Jahrszeit in diesem Lande passend ist, vermuthlich von den eingedrungenen Slawen angenommen. Auch ohne grosse Hitze und verderbliche Fieber reiten wohl die Todten oder der Tod schnell: das Bild ist natürlich und verständlich genug. Aber ganz unmöglich kann bei den alten Griechen neben der überall verbreiteten Mythologie vom Hades und der Barke des Charon, vom Elysium und der Ueberfahrt durch das Meer und in späterer Zeit von dem Himmelsrevier in welches die Seele aufflattert, noch eine völlig verschiedene von einem Thanatos zu Pferd oder von zu Pferd abscheidenden Todten bestanden haben und eine Andeutung davon an Grabsteinen aus allen Gegenden des

---

entrevu par le ch. Patin et bien établi par plusieurs savants, notamment par notre confrère M. Ph. Le Bas, qui a traité ce point avec beaucoup d'érudition et de sagacité. P. 219 Tout en reconnaissant cette signification symbolique du cheval en certains cas, je la repousse en d'autres où Vous l'admettez.

Landes vorkommen ohne dass diese demnach sehr beliebte und geläufige Vorstellung in der gesammten Litteratur nur auf das Entfernteste berührt würde. Und wenn doch diese vermeintliche Andeutung nur ein klein wenig bestimmter, scheinbarer, geschickter und glaublicher an sich wäre. Hingegen befindet sie sich, wenn wir die Denkmäler derselben Klasse vergleichen, mitten unter Nebendingen die in feiner Abwechslung ungezwungen und sprechend darin übereinstimmen dass sie wirklichen Gebrauch und alltägliche Erscheinungen in leichter, einfacher, naiver Art anspruchlos ausdrücken um eine alltägliche Scene etwas vollständiger und belebter zur Anschauung zu bringen. Herr Le Bas, der statt Familienmahlen und andern Scenen des täglichen Lebens „eminent religiöse“ Vorstellungen erblickt, schreibt die andre Auffassung einem système d'archéologie bourgeoise zu (p. 131), die aber nicht bloss im Symbolismus ihren Gegensatz findet, sondern auch in dem was wir im Erklären und aller Wissenschaft cavalièrement behandeln zu nennen pflegen. Nicht diess dürfen wir einer Abhandlung zum Vorwurf machen die den Gegenstand in so grossem Zusammenhang, ohne Arbeitsscheu und mit der Absicht der Methode naturwissenschaftlicher Forschung nachzueifern (p. 99) angreift; wohl aber einigen Antheil an der „unglücklichen Geneigtheit mancher Archäologen unserer Tage, die ausser Acht zu lassen scheinen dass die Griechen begabt waren mit einem einfachen, natürlichen und verständigen Sinn, und die zu eifrig sind jede Erklärung zu verwerfen die nicht gezwungen, verdreht, voller Umschweife oder, wie man sagt, bei den Haaren herbeigezogen ist“: eine Bemerkung Letronnes in der letzten seiner hierher gehörigen Erörterungen, einer der letzten die von ihm vor seinem Tode gedruckt worden sind. Aber nicht diess allein: sondern Unrecht hat man besonders die Schönheit dieser Grabsteinsvorstellung an sich und das Schöne und ächt Griechische der Gewohnheit überhaupt der so sinnig gewählten, so charakteristischen und zum Theil so poetisch ansprechenden

Lebensbilder auf den Grabsteinen zu verkennen. Wie sehr ich in diesem Allen mit der genannten Abhandlung von Friedländer übereinstimme, ist schon im Eingang der vorliegenden bemerkt. Dieser zeigt ebenfalls die Nichtigkeit des Todes- oder Todtenpferdes (p. 43 — 50) gegen Rinck im Kunstblatt 1828, R. Rochette und Müller, ohne weder die lange Abhandlung von Le Bas, der auf diese drei gerade sich stützte (p. 90), noch Letronnes Ansicht zu kennen, der seinerseits erst im Verlauf des Streits die Friedländersche Schrift kennen lernte und der Uebereinstimmung sich freute. Den gelagerten Hausvater der Grabsteine hat Rafael in seinem Esau der von Jakob den Segen erfleht, vor Augen gehabt, was so viel ich weiss unter den Rafaelischen Nachahmungen antiker Compositionen noch nicht angemerkt worden ist. Allerdings hatte auch Visconti im Museo Worslejano tav. 1 n. 6 den Pferdekopf als das Pferd genommen, il quale gli antichi credevano portasse le anime alle regioni de' morti, und Labus in seiner Vorrede dazu p. XII und Lettera al — Cicogna p. 16 ist auch der Meinung dass das Pferd auf Grabmonumenten ein Symbol der Apotheose sey. Eben so Avellino in seiner Descrizione di una casa Pompejana (woran die Capitäle Bacchische Figuren und in andern affectus conjugum mit den Grabmonumenten sehr übereinstimmend zur Verzierung enthalten) 1837 p. 41 — 44. Die Ruhe des gelagerten Manns, der nackte Oberleib, die Speisen selbst deuten ihm auf Apotheose, auf Eleusische Glückseligkeit, das Pferd insbesondre auf das im Elysium fortgesetzte Vergnügen zu reiten [3*]).

3*) Ein in Constanz 1849 erschienenes Programm der reitende Charon von Prof. W. Furtwängler suchte ebenfalls diesen neugriechischen Tod den alten Griechen aufzudringen und kommt, weit ausholend von *θάνατος*, *κῆρ*, *αΐδης*, *μοῖρα* auf den Hades *κλυτόπωλος* der Ilias 16, 825, der ihm — mirabile dictu — ein Reiter ist. Für die Fortsetzung wird dem Verfasser von einem in den Heidelberger Jahrbüchern besonders thätigen Recensenten (1850 S. 159) die Abhandlung von Le Bas empfohlen als „eine Erörterung in einer man

Von der andern Seite hatte R. Rochette in seinem Glauben an das Todtenpferd sich so sehr befestigt dass er, gestützt noch auf die classischen Zeugnisse deren Beurtheilung durch Letronne erst hierdurch hervorgerufen worden zu seyn scheint, in den Annalen des archäologischen Instituts 1847 p. 252 — 262 es auch da erblickt wo es nicht so leicht zu ahnden war, da es an jedem dazu veranlassenden eben so sehr als an jedem gewährleistenden Umstand fehlte. Auf einer Tafel der Monumente (4, 40) sehn wir durch den genannten Gelehrten vereinigt vier Vasenbilder aus Korinth, aus Kyrene, Pantikapäon und Aegina, die sämmtlich Pferdebüsten enthalten. Das Korinthische, sehr alte enthält nur eine solche, auf beiden Seiten des Halses wiederholt und nichts Andres dabei, das Kyrenische eine weibliche Büste neben der des Pferdes, die beiden andern den Weiberkopf zwischen Greif und Pferd auch diese beiden nur in der Protome, und mit den beiden letzten kommt auch eine von Passeri (3, 258) edirte und auf den Krieg der Arimaspen mit den Greifen mit Unrecht bezogene Vase überein. Möglich dass der Pferdekopf Emblem der Gegend ist, wie er auf Münzen es ist, wie der Delphin es ist und andre Thiere so wie Landeserzeugnisse. Im Hannoverischen in der Haide und an der Weser weithin, so auch im Osnabrückischen sind an den Giebeln der Häuser zwei Pferdeköpfe sich kreuzend gemalt, als das Wapen des Landmanns weil Pferde sein Stolz in diesen Gegenden sind. Möglich ferner dass der weibliche Kopf die Stadt bedeutet, auch dass Greif und Pferd als feindliche Thiere gedacht sind (worüber ich auf S. 71 Not. 2 zurückweisen muss) und demnach die Aussöhnung oder die Eintracht zweier vorher feindlichen Städte angedeutet seyn sollte wie so oft auf Münzen (Eckh. 4, 335. Mionnet 2, 606

---

kann sagen erschöpfenden Weise, wie schon die angegebene Seitenzahl (p. 89 — 226) zeigen kann". Auf die Erschöpfung durch die Seitenzahl sollte doch die Gelehrsamkeit, die ohnehin sich oft genug zur Gedankenlosigkeit hinneigt, nicht von hohen Stellen aus hingewiesen werden.

n. 602 p. 518 n. 664), oder dass auch der Greif örtlichen Bezug hat, wie der Verfasser annimmt (p. 259) dass auf der Vase von Pantikapäon „der Greif ein örtliches Symbol sey," was derselbe dann vielleicht nach der oben erklärten Terracotte auch für Aegina seyn könnte. Wahrscheinlicher aber ist dass uns diese, wie so manche sinnbildliche Vorstellungen noch lang oder immerfort unverständlich oder zweifelhaft bleiben werden. Als vollkommen sicher sehe ich nur das an dass ein Todespferd, zu welchem die weiblichen Büsten, worin verschiedene Landestrachten unverkennbar sind, als Nacht gehöre, und in welchem der Greif nach der Geltung als „Symbol des Tags und folglich des Lebens," die aber eben so wenig begründet ist als die des Todespferdes, im Gegensatze stehe, weder erweislich noch glaublich ist, dass die von der Gelehrsamkeit und dem Scharfsinn gezogenen Fäden allgemeiner Begriffe, Bezüge, Gegensätze viel zu locker sind und auch zusammengenommen mit dem Pferdepaar an Phrygischen und Etrurischen Gräbern ihren Zweck gänzlich verfehlen.

Alt war bei den Griechen der Gebrauch zu Tisch zu liegen statt zu sitzen, wie es noch bei Homer ist [4]) und wie noch an der schönen Kylix des Sosias in Berlin die Götter auf Stühlen sitzend zechen, während wir an einer Kylix des schönen Styls bei einem Göttermahl den Zeus auf einer *κλίνη* und Here (a mezzi piedi) sitzend finden (Bullett. 1847 p. 90). Den Wechsel der Sitte bei den Römern merkt Varro an [5]): sie konnten das Liegen von den Etruriern sowohl als den Griechen annehmen. Selbst die ganz rohen Vols-

4) Odyss. VII, 203. XXI, 189 *δαίνυνται — καθήμενοι*, XVII, 478 *ἔσθι ἕκηλος, ξεῖνε, καθήμενος*, XX, 136 *πῖνε καθήμενος*. Achilleus sitzt zum Essen auf dem Thronos Il. XXIV, 475. 515.

5) Isid. Origg. XX, 11, 9. Sedes dictae quod apud veteres Romanos non erat usus accumbendi: unde et consedere dicebantur. Postea, ut ait Varro de vita populi Romani, viri discumbere coeperunt, mulieres sedere; quia turpis visus est in muliere accubitus. Auch bei Serv. ad Aen. VII, 176.

kischen in Velletri (1785) gefundenen bemalten Reliefe stellen die Speisenden liegend dar. Die Ehefrau sass neben dem Ruhebett unten, wie Lucian und Dio Chrysostomus erwähnen [6]). Auch den Söhnen kam es nicht zu zu liegen [7]), bis sie ganz erwachsen waren, da sie denn das Recht sich zu Tisch zu lagern (der *κατάκλισις*) an den Syssitien auch erhielten, wie Aristoteles bemerkt (Polit. 7, 15 (17), 9); früher sassen sie neben dem Vater, in Makedonien so lang bis sie einen Eber erlegt hatten, was dem Kassander vor dem 35. Jahre nicht gelang [8]). Der hochmüthige Krateros nahm auf der *κλίνη* sitzend, nemlich halb liegend, die Gesandtschaften der Hellenen an [9]). Plutarch sagt (Sympos. qu. 1, 3), bei den Hellenen sey der erste (nicht der mittlere) Platz auf dem Triclinium der Ehrenplatz. Sitzende Söhne und Töchter enthalten die Monumente nicht, diess wäre, wenn es auch im Leben vorkam', für die Darstellung zu umständlich und kleinlich ausgefallen: öfters stehn welche unten am Ruhebett. Dass in Rom nach alter Sitte die Kinder ad fulcra lectorum sedentes assen, bemerkt Sueton (Claud. 32). Aber die dichterische und künstlerische Wahr-

---

6) Lucian in Lucio 2. *ἔτυχε δὲ ἐν ἀρχῇ δείπνου ὢν καὶ κατέκειτο ἐπὶ κλινιδίου στενοῦ, γυνὴ δὲ αὐτοῦ καθῆστο πλησίον καὶ τράπεζα μηδὲν ἔχουσα παρέκειτο.* Dio. Or. 7 p. 128 Emper. *εἰσελθόντες οὖν εὐωχούμεθα τὸ λοιπὸν τῆς ἡμέρας, ἡμεῖς μὲν κατακλιθέντες ἐπὶ φύλλων τε καὶ δερμάτων, ἐπὶ στιβάδος ὑψηλῆς, ἡ δὲ γυνὴ πλησίον παρὰ τὸν ἄνδρα καθημένη κ. τ. λ.* Choricius (unter Justinian) in A. Mais Spicil. Rom. V p. 431 beschreibt ein Gemälde welches diese Sitte auf den Theseus hinaufrückte — *καὶ τῇ παρούσῃ γυναικὶ διελέγετο οὐ σὺν αὐτῷ κατακειμένῃ, νυκτὸς γὰρ ἡ κοίτη τοῖς σώφροσιν* (nicht in *ταῖς σώφροσιν* zu ändern), *ἐπὶ δίφρου δέ τινος ὀκλαδίου παρακαθέζεται.* (Ein paar Zeilen vorher ist für *Ἰσίνυν* zu schreiben *ἢ Σίνιν.*).

7) Xenoph. Conviv. I, 8. *Αὐτόλυκος μὲν οὖν παρὰ τὸν πατέρα καθέζετο, οἱ δ' ἄλλοι ὥσπερ εἰκὸς κατεκλίθησαν.*

8) Hegesander bei Athen. I p. 18 a, wo Athenäus auch bemerkt: *καθέζονται δ' ἐν τοῖς συνδείπνοις οἱ ἥρωες, οὐ κατακέκλινται.* Nach Longobardischem Brauch speiste nach Paulus Diaconus der Sohn nicht eher mit dem Vater zusammen als er von einem auswärtigen König wehrhaft gemacht war. 9) Demetr. de eloc. 289.

heit besteht nicht in der ausführlichen und vollständigen Wirklichkeit.

Diese Scene nun, die heiterste aus dem täglichen Leben, die ruhige Mahlzeit des halb ausgestreckten Familienvaters und der unter ihm meistentheils sehr anständig und etwas steif sitzenden Hausfrau, mit oder ohne Kinder und Dienerschaft, gehört zu den häufigsten die zum Andenken des Verstorbenen an Grabsteinen gewählt worden sind. Ehe ich von manchen Einzelheiten rede, sind dieser Vorstellungen so viele mir bekannt geworden oder gegenwärtig sind zur Uebersicht zu bringen, wobei die einfachsten vorangehn mögen [10]).

1. Mus. du Louvre (wo 17 hierher gehörige Monumente sind, darunter 15 aus der von Choiseul Gouffier in Griechenland gebildeten Sammlung, wovon 12 mit den Namensinschriften, mehrere auch abgebildet in den Mon. des Ant. T. 3 Cippes et inscr. sép. pl. 1. 2) [11]) pl. 161 B n. 278 A, Mann und Frau, er halbliegend, sie sitzend, nicht bloss sie, sondern hier auch er ganz vom Gewand eingehüllt, der Tisch mit Gebäck in Form einer Pyramide, Obst und Becher besetzt, das Ehepaar aber im ernsten Gespräch.

2. Das. pl. 155 n. 289 (605). Verschieden von dem vorhergehenden nur dadurch dass der Mann die Trinkschale hält und unten in kleinster Figur auf jeder Seite ein Aufwärter des Rufs gewärtig steht.

---

10) Die von Müller Archäol. §. 428, 2 angegebene „einfachste und alterthümlichste Vorstellung bei Inghirami M. Etr. Ser. VI tav. C. D. E.“ ist Etrurisch und so roh dass man nicht unterscheidet Mann und Frau: übrigens liegen beide zu Tisch oder sitzen beide gegenüber. Auch gehört das Bruchstück aus Cilli in den Wiener Jahrb. XLVIII Taf. 2 nicht zu diesen Familienmahlen, deren nur zufällig der Herausgeber dabei gedenkt.

11) In dem nach dem Tode des Grafen Choiseul gedruckten Katalog sind repas funèbres angegeben n. 145. 146. 149. 152. 157. 165. 167. 168. 171, auch p. 44 ein Aschengefäss mit derselben Vorstellung, Mann und Weib auf dem Tischbett. Auf N. 152 sollen über dem Paar zu Tisch die Büsten desselben vorkommen.

3. Das. pl. 156 n. 284 (547), ganz ähnlich.

4. Das. pl. 157 n. 341 (583), eben so, nur in der Dienerschaft abweichend.

5. Das. pl. 157 n. 29 (675) eben so, nur ohne die Diener.

6. Das. pl. 159 n. 287 (602) übereinstimmend mit dem vorhergehenden. Von den kleinen Figuren scheinen zwei zur Familie zu gehören, zwei zur Dienerschaft.

7. Das. pl. 161 A n. 410 A (866 A). Der Gelagerte ganz verhüllt, die Dame auf einem niedrigen Stuhl sitzend; auf dem Tisch eine Traube und eine Melone. Die fünf umherstehenden Figuren sind die zum Theil ganz erwachsene Familie.

8. Das. pl. 161 n. 337 (45) gehört eigentlich nicht hierher, da es nur einen Mann allein enthält, trifft aber durch die Trinkschale in seiner Hand, den Schenktisch worauf auch jene Pyramiden, und den Burschen daran überein.

9. Hier will ich zuerst einige sehr einfache Vorstellungen dieser Klasse einrücken, die ich in Athen notirte. Im Theseion (unter mehr als einem halben hundert Grabsteinen, wovon ich dort kurze Beschreibung aufnahm) gehören hierher a) N. 281 der dortigen Verzeichnisse. Der Mann liegt bei Tisch, worauf kleine unkenntliche Gegenstände stehn, die Frau sitzt bequem unter ihm. *Σίνδη χρηστὲ χαῖρε.* b) N. 309. Grösser und ausgearbeiteter als gewöhnlich; obgleich keine feine Sculptur. Der Mann ansehnlich gelagert hält eine Schale in der Hand, die vornehm anständige Gattin sitzt und scheint sie abzunehmen. Hinter ihr der *παῖς* mit Kanne bei dem Krater. Ein Hund unter dem Tischbett frisst. Hinter dem Herrn steht feierlich ein Mann mit Mantel und Bart, kein Diener. Diess ist von Pittakis in der archäologischen *'Εφημερὶς* beschrieben S. 258 N. 269 und wurde 1838 in Peiräeus ausgegraben. c) N. 337. Der Mann liegt zu Tisch, Speisen vor ihm, ein Knabe bei ihm, die Frau sitzt, eine Dienerin, in der Grösse eines Kindes, neben ihr hält ein Kästchen. Hinter dem Mann steht ein etwas

kleinerer im Mantel. *Ἑρμία Ἀπολλοδώρου Τύριε χρηστὲ καὶ ἄλυπε χαῖρε.* d) N. 333. Bruchstück. Der Mann zu Tisch liegend; der Sklave reicht ihm die Schale gefüllt aus einem grossen runden Gefäss. Eine Schlange ringelt sich unter dem Tisch hinauf. Der Architekt Hansen hatte diess gezeichnet. Dann in der Pinakothek der Propyläen e) N. 1191. Von dem lagernden Mann nur ein Theil erhalten, die sitzende Frau, der Krater und dahinter der nackte Diener, eine Schale in Händen. f) Ferner N. 2106. Der Mann langt selbst zu nach den Speisen neben ihm und die Frau, die unter ihm sitzt, scheint ihm Aepfel in der Hand bereit zu halten. g) Bei Herrn von Prokesch. Der Liegende und die Frau nur zum Theil erhalten, der Krater mit dem *παῖς* auf der rechten Seite unversehrt.

h) Auch zweifle ich kaum dass hierher gehört und im Folgenden nur nach unrichtiger Voraussetzung und ohne die sie rechtfertigenden entscheidenden Merkmale, die wenigstens nicht angegeben sind, eine andre Deutung gegeben ist, J. J. Dubois Descr. des Antiquités — de M. le Comte de Pourtalès-Gorgier Paris 1841 p. 13 n. 47. Basrelief en marbre blanc. Esculape et Hygie placés sur un lectisterne, près d'une table couverte de fruits et de gâteaux vers lesquels se dirige un serpent. Le dieu à demi couché tient de la gauche une couronne, tandis que sa fille, assise à ses pieds, ouvre une boite remplie sans doute de préparations salutaires. Sur la gauche et en dehors de l'édicule qui renferme ces divinités est sculptée une très-petite figure d'homme qui doit être celle du donataire de cet ex-voto. Au dessus du champ était gravée une inscription grecque dont il ne reste plus que le nom *d'Apollonius,* qui était probablement celui du personnage dont il vient d'être question. Ce marbre, trouvé à Athènes appartenait à la collection Choiseul. *Cat.* n. 102. Der Hygiea kommt allerdings, wenn nicht eine Medicinbüchse, doch eine Geldbüchse zu, die Gaben zu empfangen, aber ein Schmuckkästchen, gewöhnlich von einer Zofe gehalten, ist in Grabsteins-

vorstellungen verschiedener Art sehr häufig. So hält eine Dienerin der Athenerin Krino ein Schmuckkästchen, woraus diese etwas nimmt, Mus. Veron. p. 47 n. 2. So auch in andern Vorstellungen der Familie oder der Frau allein. Der Kranz bezeichnet einen Sterblichen und Zecher; in der kleinen Figur ist der *παῖς* nicht zu verkennen und die Inschrift geht, wie gewöhnlich, den Verstorbenen an. Dabei ist freilich die édicule qui renferme ces divinités als blosse Voraussetzung betrachtet: sollte diese gegründet seyn, so gehört der Stein in die folgende Abtheilung.

9*. Caylus T. 6 pl. 53, 1, gefunden zu Marusi in Attika, *Πυῤῥίας Θεσσάλη Πυῤῥίου γυνή*. Er oberhalb, nackt, die Beine ausgestreckt, sie sitzend, im Gespräch, wie Caylus bemerkt (so wie N. 1), der Tisch ohne Speise und Trank. Caylus deutet diess auf den Entschluss zu sterben und sieht die Unterhaltung als die letzte an, obgleich er vorher richtig bemerkt hatte dass die Griechen gern die einfachsten Handlungen ihres Lebens auf die Gräber setzten.

10. Stuart Ant. of Athens T. 3 ch. 11 p. 62. In der 2. Ausg. ch. 8 am Ende mit einer langen Anm. (in der Uebers. Darmst. 1831 2, 481 f.) An einer Kirchthüre bei Marusi, *Ποθοδίκη*. Der Mann, oberhalb nackt, hält eine Trinkschale, bei dem Krater ein nackter kleiner Knabe, die Frau sitzt auf einem grossen Stuhl ohne Lehne. Den Namen liest Böckh C. I. n. 988 *Ποθονίκη*, da der Buchstabe dem *Δ* nicht völlig gleicht, sondern sonderbar ist.

11. Paciaudi Mon. Pelop. T. 1 p. 110, aus Zakynthos. Der Gelagerte, oberhalb nackt, hält eine kleine Trinkschale in der Hand, die sitzende Frau eine sehr grosse, zum Auffüllen, und hinter ihr stehn zwei bärtige, bekleidete Diener, wovon der eine ein grosses Weingefäss und ein Trinkhorn hält, so dass der Verstorbene als ein guter Zecher zu denken ist.

12. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 76, 2, aus Griechenland nach Rom gebracht, sehr schön. Der Mann mit Trinkhorn, die sitzende Frau ziemlich damenhaft; ein Bursch geduldig wartend. Eine Schlange an einem Baum.

13. Brit. Mus. T. 10 pl. 49, 2. Der Mann mit anschliessender Tunica, hält die Trinkschale, die vor ihm sitzende Frau eine Granate, an ihrem Stuhl hockt ein kleines Mädchen, gegenüber steht ein kleiner Knabe. Der Tisch ist besetzt. (Coena feralis auch hier genannt).

14. Gabr. Judica Antich. di Acre tav. 14 n. 3. Der Mann, oberhalb nackt, hat die Schale, die Frau auf einem Stuhl sitzend, hinter ihr ein Diener; ein Krug steht unten. Ein Griechischer Name nicht mehr ganz lesbar.

15. Chandler Mus. Oxon. P. 1 tab. 52 n. 139. Der Liegende mit Schale und Trinkhorn, die Sitzende, ein nackter Sklav mit weitem Krug und ein andrer angethan, wenn nicht ein Weib, hinter der Frau.

16. Das. n. 140 und Montf. Suppl. T. 5 pl, 8, 2. Der Liegende mit Schale ohne Trinkhorn, der Sklav steht geduldig wartend, die Dienerin bei der Frau hält einen Fächer.

17. Das. N. 136. Bruchstück, nur der Liegende.

18. Münter Sinnbilder Th. 2 S. 118 Not. 91, der den kleinen Marmor von Webér in Venedig, so wie dieser aus dem Haus Nani, dieses ihn aus Griechenland erhalten hatte (Passeri Diss. sopra alcuni mon. gr. e lat. del museo Nani p. XXXV). „Der Mann liegt und hat den Arm um die sitzende Frau geschlagen. Drei Kinder bei ihnen und ein nackter Knabe wartet auf.“

19. Corp. Inscr. Gr. T. 2 p. 1049 n. 2322 b^{76}, von der Insel Rhenäa, wo die Gräber der Delier, *Κύδιλλα Μνασικύδου χαῖρε.* Vir ad mensam accumbens et illius ad pedes sedens femina adstante ad alterum latus infante. Aehnlich n. 2322 b^{35}. b^{84}. und b^{91}. Wo nur eine Name, da war der andre Ehegatte noch am Leben als der Stein gesetzt wurde.

20. L. de Waxel Rec. de quelques ant. trouvées sur les bords de la mer noire 1803 n. 2, gefunden im Fluss Bug zu Bogoavlensk bei Nikolaeff. *Στράτων πρωτόμαχος χρηστὲ χαῖρε.* (C. I. n. 2094). Protomachos ist appellativisch auch in dem Gemälde einer Kylix einem Reiter beige-

schrieben, Mon. d. Inst. archeol. T. 2 tav. 44 a, Bullett. 1837 p. 37. Die sitzende Frau hält ein kleines Kind, womit der zu Tisch halbliegende Alte spielt; an ihrem Stuhl steht ein andres Kind. Darüber eine andre Vorstellung, der tapfere Straton (πρωτόμαχος) in jugendlicherer Gestalt zu Pferd, mit einer Lanze bewehrt. Dass zwei Vorstellungen über einander gesetzt wurden, ist auch sonst nicht ohne Beispiele.

21. Gerhard Berlins Ant. Bildw. S. 53 N. 49 *m.* „Auf einem Ruhebett liegt ein bärtiger Mann; eine Frau sitzt zu seinen Füssen, in der Linken eine Rolle. Hinter ihr befinden sich zwei grosse Figuren und eine kleinere, neben ihm ein nackter Knabe, vor seinem Lager ein mit Früchten besetzter Tisch und daneben ein grosses Mischgefäss.“ Die Rolle zeigt an dass die Frau gern Bücher las.

22. Das. N. 49 *n.* „Auf einem Ruhebett ein liegender Jüngling, der eine Schale hält; zu seinen Füssen eine sitzende Frau. Vor dem Triclinium steht ein kleiner mit Früchten und einer Schale besetzter Tisch. Ein grosses Mischgefäss steht am linken Ende, vor dem Gefäss ein Knabe der zur Vertheilung des Getränkes bereit ist; andrerseits neben dem Tisch erhebt sich eine Schlange, eine Andeutung des Ortsgenius“ (?).

23. In Rom im Museum Chiaramonti, nach Zoegas Beschreibung: „Griechische Arbeit. Eine weiche Figur, halbnackt, gelagert auf einem Bettchen, die Rechte erhoben, die aber nebst dem Kopfe beschädigt ist. Unten sitzt auf dem Bette eine Matrone, mit Schemel versehen, in der Linken eine kleine Trinkschale. Hinter ihr ein nackter Junge, dem Bett sich nähernd, in der Linken eine Trinkschale reichend, zu seiner Rechten ein Krater. Vor dem Bett und der Matrone ein dreibeiniges Tischchen, neben welchem ein kleiner Satyr den Rücken nach den Tischfüssen gewandt, knieend und auf der Erde etwas zurecht machend. Oben ein Vorhang ausgespannt.“ Nach allem Uebrigen möchte man vermuthen dass statt eines kleinen Satyrs ein

Sklave hätte angegeben werden sollen. Indessen bestätigt jenen Gerhards Beschreibung in der der Stadt Rom Th. 2, 2 S. 78 N. 594. Obgleich ich nun auch ein „Gastmahl des bärtigen Bacchus „nicht annehmen kann, so ist hier doch diess Relief nicht mit Sicherheit mitzuzählen.

24. Daselbst nach Zoega. „Griechische Arbeit. Ein Zimmer zwischen zwei Pfeilern mit Architrav und Dach, worin auf einem Bettchen ein Mann mit dem Rhyton liegt. Unten auf dem Bett sitzt eine Matrone mit einer Trinkschale in der Hand. Von dieser Seite nähern sich wie in Procession sechs Figuren, alle in Mäntel gehüllt und gerade und mit ehrfurchtsvoller Geberde. Die vier vordersten sehr klein, wie Kinder; die beiden andern grösser, vielleicht die Pädagogen, sind im Verhältniss zu dem Paar welches das Bett einnimmt, auch noch klein.“ Diese Platte gehört eigentlich zur folgenden Klasse: die Betenden scheinen unzweideutig, und selbst die Einfassung spricht für ein Votivrelief.

25. E. D. Clarke Greek marbles — of the Univ. of Cambridge p. 11 n. 13, aus Patmos, *'Αριστέας Ζωσίμου,* gelagert, begleitet von seinem Hund.

26. Chandler Inscr. I, 17. An der Kirche in Erythrä marmor coenam feralem exhibens [12]).

12) So sind auch andre solcher Familienmahle über die ich nichts Näheres nachweisen kann. Eines oder das andre an Stelen aus Griechenland wird auch das Museum zu Cassel bewahren. Einer Stele deren Inschrift Herr Dubois an den Dardanellen copirt habe, erwähnt Letronne Revue archéol. 1846 p. 355. Der Katalog der Aedes Pembrochianae oder Wilton-house 13. Ausg. enthält p. 110: a relievo, exhibiting the ancient manner of eating. Jupiter is accumbent and Pallas and Hebe attend him. Mr. Castel has engraved this in his book of the Villas of the Ancients (1728), nemlich p. 119, wonach das Relief hierher gehört. Im Mus. zu Leiden nach Gerhard im Archäol. Intelligenzblatt 1836 S. 70. „Ferner finden sich in dieser Sammlung mehrere schöne Todtenmähler (wie er sie nennt). Eines derselben ist von vorzüglicher Grösse; der liegende Mann ist jederseits von je fünf kleineren (Figuren) umgeben; er hält in der Rechten eine Schale, vor ihm sind zahlreiche Früchte aufgetischt.“

27. In Pallas Reisen in das südliche Russland Taf. 17. 18, 5 S. 278 sind mehrere Grabesplatten dieser Klasse abgebildet, die am Bosporus häufig zu finden sind, wie auch v. Lieberstein in einem Anhang zu Guthries Tour in Tauride bemerkt, gewöhnlich der Mann liegend, die Frau, ein Kind oder Sklave. (Sonst eine Mutter mit ihrem Kinde, ein Mann zu Pferd mit einem Knaben bei ihm stehend).

28. Caylus T. 2 pl. 74, 9½ Zoll hoch, 11½ Zoll breit. *Μήνιος Ἑρμαίου, γυνὴ Νικόπολις, ὑὸς Δημήτριος χαίρετε.* (C. I. n. 3352). Die Frau sitzt auf der langen *κλίνη* vor den Füssen des halbliegenden Mannes, der ihr einen vermuthlich aus Blumen geflochtnen Ringel auf den Kopf setzt, während ihn zugleich der hinter ihm stehende Sohn mit einem ganz gleichen bekränzt. Keine *τράπεζα*, aber auf einer andern Art von Tisch hinter der Frau, zwei Gefässe, dabei zwei Aufwärterinnen. Letronne vermuthet, was kaum nöthig ist, eine Cäremonie, wie etwa Geburtstag oder Jahrestag der Hochzeit, nach aufgehobener Tafel (Revue archéol. 1846 p. 362).

29. Mus. du Louvre pl. 157 n. 340 (552). Eben so setzt der Mann der feierlich dasitzenden Frau den Kranz auf, hinter ihr steht eine Zofe mit dem Schmuckkästchen und hinter dem Mann ein Schenktisch wie dort, mit dessen Gefässen sich ein Diener beschäftigt. An einer Vase bei Tischbein (1, 46) mit Dionysos zu Tisch liegend und trinkend, und Ariadne sitzend auf demselben Ruhebett hat sie einen Rosenkranz und zieht den Peplos eben so von sich ab wie die sterblichen Frauen indem sie sich zieren.

30. Mus. Veron. p. 53 n. 3 *Ὑπόμνημα Μαρκέλλου ὃ κατεσκεύασεν αὐτῷ ἡ μήτηρ Μαρκέλλα Δημητρίου ζήσαντι ἔτη ΚΘ χαῖρε.* Der Liegende hält einen Kranz, eine Frau sitzt, wohl nicht Marcella, sondern seine Frau. Einen Kranz hält der Liegende am Arm Spon. Miscell. p. 118 n.

Auf einem zweiten — trägt der Liegende einen Modius, wesshalb diess Relief uns erst später beschäftigen wird.

5. (Montf. 2, 53, 18), in der linken Hand an dem Relief der Sammlung Pourtales, oben N. 9 h.

31. Zuweilen ist über dem Ehegatten ein andrer Mann gelagert, ein Gast oder vielleicht der Vater, der Bruder oder sonst ein Verwandter des Manns, oder der erwachsene Sohn. So Mus. du Louvre pl. 161 n. 283 (535), wo ausserdem nur noch ein Diener neben dem Schenktisch; beide Männer halten die Trinkschale.

32. Das. pl. 159 n. 286 (557). An dem hohen Stuhl der Frau springt ein Hund hinauf; der Gatte hält eine Trinkschale, der über ihm Gelagerte ist oberhalb nackt, er selbst ganz verhüllt. Ein Diener so klein dass er unter dem Ruhebett Platz zum Stehen findet.

33. Das. pl. 159 n. 288 (643). Ein Triclinium in eigentlichem Sinn und ausser der Hausfrau am einen Ende sitzt am andern die Gattin des einen der Verwandten. Zwei Diener ganz klein.

34. Mus. Veron. p. 49 n. 1. *Εὐκλέα Ἀγάθωνος, γυνὴ δὲ Ἀριστοδήμου.* Sie sitzt, den über den Kopf gezogenen Peplos geziert anfassend, am Fusse der *κλίνη*, worauf der Gatte mit einem andern Mann liegt. Zu beiden Seiten der Eukleia zwei Dienerinnen in äusserst kleinem Massstabe: weil ihr der Stein gesetzt ist, so erscheint ihre Dienerschaft.

35. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 315 N. 6. Zwei Männer gelagert. Die Frau auf hohem Sessel, drei Figuren hinter ihr sollen wohl Töchter seyn, bei ihnen ein noch kleines Kind, hinter diesen eine andre weibliche Figur mit grossem Gefäss auf dem Kopf, einem Zuber oder Korb, wie man eine bei einem Gelag in den Vasen von Passeri 2, 105 sieht: bei dem Schenktisch ein Diener. Oben links neben dem Gefäss auf dem Kopf der Dienerinn, das die Ecke einnimmt, der Pferdekopf in ein Viereck eingeschlossen. Diess bei Montfaucon T. 3 pl. 58, damals einem Herrn des Monceaux gehörig.

36. J. C. Hobhouse A Journey through Albania and

other provinces of Turkey 2 ed. 1813, auf dem Titelblatt des 2. Bandes, auch im Etrusco Museo Chiusino auf der einzigen tav. di corredo, ohne Angabe der Herkunft und ohne Bezug zu irgend einem Theile des Inhalts. Zwei Männer liegen, zeusähnliche Figuren, jeder eine Schale haltend, in welche der eine aus einem Trinkhorn den Wein von hoch herab einströmen lässt. Unter dem Gatten sitzt sehr anständig und zierlich das Weib, bei dem Krater steht mit Geschirren in beiden Händen, in kleinerem Massstab, ein nackter Sklave. Auf dem Tisch sind Aepfel, Melonen und kleine Kuchenpyramiden. Darunter ringelt sich eine sehr grosse Schlange hinauf. In der Ecke oben links der Pferdekopf, wie durch ein Fenster hereinschauend. Dem Zusammenhang nach scheint der Marmor aus Athen, der im Styl sehr ausgezeichnet ist, und im Besitz des Reisebeschreibers. Er nennt ihn (p. 330) a most perfect specimen of the usual subject, the *νεκρόδειπνον* or funeral supper, und hat sein *νεκρόδειπνον* auch in grosser Schrift darunter stechen lassen. Der Pferdekopf bestärkt ihn in der Meinung dass „die Vorstellung auf das Leichenmahl, wenn nicht auf der Erde, wenigstens unter den Göttern anspiele," wie die Kuchen ihm „eine Beziehung auf die Eleusinischen Typen auferstandenen Lebens" haben. Ein Priapsbildchen versieht er p. 333 für eine doppelgeschlechtige Flora. Die gewohnte Verbindung tiefsinniger Erklärungen mit tiefer Unkenntniss der Dinge selbst. Inghirami hat die Unterschrift *νεκρόδειπνον* in ihren sehr grossen Buchstaben nicht verfehlt beizubehalten.

37. Chandler Marm. Oxon. P. 2 pl. 9 n. 67, wegen des Pferdekopfs in der Ecke links zu bemerken; denn es ist nur ein Mann, die Schale in der Hand dargestellt. In der Ecke gegenüber ein Helm, dazwischen höher aufgehängt ein Schild. Eine Schale hält auch ein Diener, wenn nicht Weib, und eine Schlange schiesst auf den Wein zu. Unterschrift *ΝΙΚΩΝ . . . . ΧΑΙΡΕ.*

38. Rinck im Kunstblatt 1828 S. 174 f. (Le Bas Mon.

fig. p. 211). In Venedig bei dem jetzt verstorbenen Kaufmann J. Dav. Weber. Die Frau sitzt in einiger Entfernung von dem Ruhebett worauf ihr Mann und beide Söhne liegen, mit beigeschriebenen Namen aller drei; ihre Zofe hält ein Schmuckkästchen. Rechts ein Pferdekopf, auf Seiten der Frau ein Baumstamm von einer Schlange umringelt. — Auf einem andern Grabstein desselben Besitzers, von welchem mir 1825 eine Zeichnung mitgetheilt wurde, ist sitzend abgebildet, nach der Inschrift, M. Oppios Menandros und stehend Oppia Elpis und M. Oppios Faustos, die jenem als ihrem Patron im Leben den Stein setzen, und über dem Menandros ist in der Ecke links ein Pferdekopf abgebildet, hier mit einem etwas grösseren Stück des Halses und nicht in einem Viereck, sondern hinter dem Kopf sind auch zwei Aeste des Baums sichtbar mit der darum sich windenden Schlange. (Rinck Cabiren S. 33 und im Kunstblatt 1828 S. 173 N. 2, Le Bas p. 217).

39. R. Walpole Memoirs relating to — Turkey 2 ed. p. 127, in Assos, ein bärtiger Mann gelagert, neben ihm eine grosse Amphora, ein Bursch ihm den Becher reichend und andre Figuren im Hintergrund. Diess an einem Stück Granit, „vermuthlich einem Fries," der also der eines Grabmals seyn würde. So ist in desselben Herausgebers Travels in various countries of the east p. 524 an einer Lykischen Grabkammer und mit Lykischer Inschrift, aber in schöner Griechischer Bildhauerei ein „νεκρόδειπνον," wofür auch die vorhergehende Vorstellung ausgegeben wird, angeführt als bestehend aus zehn Figuren. Ross (Kleinasien 1850 S. 64) sah an einem hohen Lykischen Sarkophag in Phellos den „Verstorbenen auf seinem Bette, mit Trinkhorn und Schale, auf den linken Arm gestützt, ähnlich wie an dem grossen Grabe in Myra; zu seinem Haupte sitzend die Frau auf einem Sessel ohne Lehne, mit langem Chiton, Schleier und Mantel. Unter dem Ruhebett sind zwei Feldhühner; zu seinen Füssen ein Knabe in langem Chiton, der in der erhobenen Linken eine Schale mit Früchten, in der gesenkten Rechten

eine andere Schale oder etwas Aehnliches trägt.“ Auf der Seite gegenüber eine verwitterte (wohl Griechische) Inschrift: an den Querseiten eine männliche Figur in Waffenrüstung mit ihrem Schildknappen, und eine nackte, rasch schreitend; beide vermuthlich den Verstorbenen bedeutend.

40. Chandler Marm. Oxon. T. 1 tab. 52 n. 135. Inghir. Mus. Etr. Ser. 6 tav. E 2, Gerhard Ant. Bildw. Taf. 315 N. 5. Nicht eigentlich hierher gehörig, aber wegen des Pferdekopfs in der Ecke rechts und der Schlange die sich auf der andern Seite horizontal über den nächsten Köpfen herschlängelt, nicht zu übergehn. Auf dem Triclinium sind zwei Männer mit Trinkgefässen und, wenn die Zeichnung nicht ganz unrichtig ist, eine Frau, die einem vor ihr stehenden fast ganz erwachsenen Sohn eine Hand auf der Schulter ruhen lässt. Auf dem Tisch eine Kanne neben der Kuchenpyramide. Auf beiden Seiten eine hoch und mit Schemel sitzende Frau, den Peplos über den Kopf hinaufgezogen, hinter der einen eine Zofe mit Kästchen.

41. Tournefort Voy. au Levant T. 1 p. 167 ed. in 4, in Metelino auf Samos. Ein ganz bekleideter Mann mit einer Schale in der Hand nimmt das Bett ein; am unteren Ende sitzt die Gattin mit einem Knaben vor sich, der mit einem Hund spielt, hinter ihr ein Kammermädchen mit dem Fächer, am Krater ein Bursch beschäftigt. Am andern Ende neben dem Mann, auf dessen Schoos eine Schlange spielt, eine andre Frau sitzend auf einem hohen Sessel mit Schemel, einer Grossmutter ähnlich und von einer Zofe begleitet. In einer Leiste über dem kleinen Ganzen ritterliche Abzeichen in vier Feldern, Schild, Harnisch und Helm, zwei Dinge die wie Flammen aussehn, der Pferdekopf schauend auf den zu Tisch liegenden Mann [13]). Die ganze Vorstellung scheint im Stich umgekehrt zu seyn, so dass der Pfer-

13) So sind über einem bei besetztem Tisch ruhenden Mann Helm, Harnisch und Schild aufgehängt: vor ihm hält ein Reiter mit einem Knecht. G. Judica Ant. di Acre tav. 14, 1.

dekopf in der linken Ecke und der Mann in der gewöhnlichen Richtung gegen die Linke zu denken ist.

41*. Biagi Mon. Gr. et Lat. Musei Nanii 1750 p. 97 in der elendesten Zeichnung. Das Relief ist vor wenigen Jahren, wie Le Bas berichtet (Revue archéolog. 1846 p. 96), in das Museum zu Avignon gekommen. Der Mann hat ein Trinkhorn, über ihm ein Gast und eine andre sitzende Frau, seine eigne sitzt auf hohem Stuhl an der gewohnten Stelle; hinter ihr zwei Diener und zuletzt ein Gestell worauf drei Aepfel oder dergleichen liegen. Ein dreibeiniger Tisch fehlt hier. Obenher lauft eine Reihe von Zeichen, Pferdekopf, Schlange, Keule, *cymbalum*, und *tintinnabulum* (p. 109). Auch Rinck im Kunstblatt 1828 S. 175 gedenkt dieses Nanischen Reliefs und nennt die beiden letzten Gegenstände Cymbel und Lotosblume, worin Le Bas mit Recht Schild und Helm erkennt.

42. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 315 N. 3. Der tiefbärtige Hausvater, Brust und den einen Arm vom Gewand frei, streckt diesen Arm nach der unter ihm sitzenden Frau aus, die sich freundlich gegen ihn hinwendet: zwei Töchter und ein kleiner Knabe stehn hinter ihr; ein Krater und ein Diener dabei fehlen nicht. Diese und die bei Gerhard vorhergehende Tafel (N. 33) zeichnen sich aus durch die Andeutung eines zärtlichen Familienverhältnisses, da sonst die Frau einen Anstand wie vor Fremden beobachtet.

43. Eben so reicht die Gattin dem Hausherrn die Hand auf unsrer Tafel XIII, 23 (aus Zoega Taf. 36) und ähnlich er ihr auf dem andern Albanischen Relief, *scena domestica* bei Zoega Taf. 11 (Mon. inéd. tav. 19), wo kein Speisetisch bei dem Ruhebett, doch ein Diener bereit steht, mit einem Napf in jeder Hand, und ein Pferd hinter der Frau her vertraulich auf den Herrn zugeht und ihn anblickt.

44. Paciaudi Mon. Pelop. T. 2 p. 238, aus dem Museum Olivieri in Pesaro. *Ἀπολλώνιε Ἀπολλωνίου Ἡράκλειε, Ἀπολλω[νιὰς] Νικολάου, Ἡράκλειε χρηστοὶ χαίρετε.* Der auf dem linken Arm aufgestützte Mann legt der Frau,

die neben ihm auf der κλίνη sitzt, die Rechte auf den Kopf. Der Tisch ist besetzt, ein Sklave steht erwartend da.

44*. Furlanetto Le lapidi Patavine, Tavole, tav. 70. Der Mann oberhalb nackt, einen Becher in der Hand, ein Tischchen, die Frau züchtig verhüllt ihm die Hand reichend. Guter Styl.

45. Le Chevalier Voy. pitt. de la Grèce T. 2 pl. 8, 3, aus Mitylene. Diess einemal findet sich auch das Schlafgemach dargestellt sehr ähnlich der Tafelscene. Ein Leuchter bezeichnet es, der nebst einem Stuhl, einem Tischchen und einer gleichfalls bedeutsamen Gans, alle nach sehr kleinem Massstab, die Stelle des Speisetisches einnimmt. Mann und Frau sind angekleidet, sie noch mit dem Schleier, aber der Mann liegt unterhalb ihrer auf dem Ruhbett, sie sitzt darauf gegen die Ordnung über ihm. Ein geflügelter Eros aber reicht fröhlich eine Schale mit Wein hin.

Nicht selten, aber später und zum Theil Römisch sind die Grabsteine woran bei Tisch statt der züchtigen und gestrengen Hausfrau, zärtlich und mehr oder weniger leicht und frei im Anzug behandelt, eine Geliebte, Hetäre, Concubine nach allerlei Abstufungen der Zärtlichkeit, der Feinheit oder der Lockerheit dem Mann Gesellschaft leistet.

46. Mus. du Louvre pl. 160 n. 336 (33) ist eine der besten Darstellungen dieser Art, womit man Pitture d'Ercol. T. 1 tav. 14, ein Gemälde nicht vom Grabe, sondern von der Wand des Hauses genommen, vergleichen kann. Ueppiger ist die Zeichnung einer Vase des Hauses Trivulsi in Mailand, die in der Mailänder Ausgabe der Kunstgeschichte (1, 233) und in der neuesten Französischen (1, 413) gestochen ist. Der Tisch mit einem Brodkörbchen neben dem Ruhbett, auf dem unten ein Flötspieler sitzt, während der Hausherr, der mit zurückgelehntem Kopfe liegt, von einem Mädchen geküsst wird, was die Herausgeber seltsam gelehrt missdeuten. Ein Sklave ist zur einen, eine Sklavin zur andern Seite. Auf dem Marmor ein stattlicher, reicher Lebemann: drei Aufwärterinnen, von denen die eine einen

Napf, die andre von der andern Seite einen Rosenkranz mit Band und Ghirlanden zuträgt, die dritte dem Herrn einschenkt.

47 — 50. Viel einfacher und dürftiger sind im Musée du Louvre pl. 155 n. 282 (632), n. 338 (519) und n. 339 (521) und pl. 157 n. 285 (548).

51. Archaeologia Britannica T. 3 p. 230, Corp. Inscr. n. 3265, *Ἀλέξανδρος Ἀλεξάνδρου Βειθυνιεὺς καὶ Νικομηδεὺς ζῶν ἑαυτῷ κατεσκεύασα τὸ μνημεῖον καὶ τῇ μητρί μου καὶ τῇ συμβίῳ Φιλίππᾳ Ποντιανοῦ.* Mann und Frau gelagert, abweichend von Griechischer, noch nicht von den Römern berührter Sitte, eine Sitzende, die Mutter, und zwei Kinder.

52. Augusteum Taf. 151, 6½ Zoll breit, 4¾ Zoll hoch. Der Mann bei einem besetzten Tisch auf dem Ruhbett, an welches gelehnt ein halb nacktes Weib, welcher er traulich eine Hand auf die Schulter legt. Zwei Mägde. Selbst an diesem Alten wird einige Aehnlichkeit mit einem Jupiter bemerkt, so wie manche dieser Hausväter sie haben.

52*. An einer Stele aus dem Piräeus notirte ich in Athen: „Ein Zecher auf seinem Ruhbett liegend, unten auf demselben sitzend eine Hetäre, der Entblössung und Haltung nach, und ein Sklave.“

53. Mus. Veron. p. LIX n. 9. Obgleich hier der gelagerte Mann allein ist (und es ist nicht ein Bruchstück), so steht doch darunter *ἔλθε Κύπρι*, der Anfang einer übrigens ausgekratzten Inschrift.

54. Revue archéolog. 1846 T. 3 pl. 46 p. 1—11. Stele aus Aidinjik, südlich von dem Isthmus von Kyzikos. *Ἑόρτη ἡ γυνὴ αὐτοῦ καὶ Ἀσκληπιάδης ὁ υὸς αὐτοῦ Δανάῳ, δευτέρῳ πάλῳ Θρακῶν, μνείας χάριν· ἐννεάκι πυκτεύσας ᾤχετο εἰς Ἀΐδην.* Auf der *κλίνη* liegen der Deuteropalos und in seinem Arm eine halbnackte derbe Dirne, die nach dem Tisch langt, so wie der Mann die Trinkschale hält; ein Hund hat auch Hunger und schlägt an. Auf einem Sessel aber sitzt auf der rechten, nicht wie sonst auf der linken Seite die Gattin, die sich in ihr Schicksal den Mann einer

Andern abzutreten gefunden hat und noch gutmüthiger zugab oder ihrem Sohn nachgeben musste dass diese standesgemässe Aufführung auch auf dem Grabstein zur Schau gelegt wurde. Letronne äussert sich nicht über die Figur, welche sicherlich die Frau vorstellt. Aber er führt (p. 359 s.) das Römische aus Boissard, Gruter uud Montfaucon (T. 3 pl. 57) bekannte Relief an mit der Inschrift: ἡδὺς βίος τὸ ζῆν· | γλυκὺ τὸ θανεῖν | ὑπὸ φια[λῶν, wie er sie wohl ergänzt und als drei Liedverse abtheilt (ζῆν prägnant, wie bei Agathias ep. 26 πῖνε γέρον καὶ ζῆθι und in der Grabschrift bei Dio Cassius 69, 19). Auf diesem Relief, wo eine Lautenspielerin Tafelmusik macht, Kinder und drei Weiber aufwarten, der Mann und ein Weib zu Tisch liegen, rollt sich eine Schlange über den Tisch.

Von den Griechen ist nicht, von den Römern aber wohl bekannt dass in späteren Zeiten auch die Ehefrauen das Sitzen bei Tisch mit dem Liegen vertauschten[14]).

Nach dieser Zusammenstellung lassen sich auch die von Le Bas durchgeführten Ansichten über das Todespferd (cheval de Θάνατος, le fatal coursier, coursier funèbre oder Pferd der Apotheose, wie er (mit Inghirami) es auch nennt (p. 163), zusammenfassen. Die sinnreichen Wendungen unter denen er sein symbolisches Ross immer zum Ziele lenkt, werde ich nicht bekritteln: nur kann ich nicht zugeben dass er auch auf Pindars Persephone λεύκιππος sich stütze, wie p. 96 geschieht. Der Scholiast selbst auf den er sich bezieht (Ol. 6, 160), macht auf das Licht in welche die Tochter zur Mutter und dem gemeinsamen Feste zurückkehrt, als

14) Juven. XIII, 16. Ingens Coena sedet; gremio jacuit nova nupta mariti. Valer. Max. II, 1, 2: feminae cum viris cubantibus sedentes coenitabant; quae consuetudo ex hominum convictu ad divina penetralia penetravit: nam Iovis epulo ipse in lectulum, Juno et Minerva in sellas ad coenam invitantur. Quod genus severitatis aetas nostra diligentius in Capitolio quam in suis domibus observat: videlicet quia magis ad rem pertinet dearum quam mulierum disciplina contineri. S. Lips. ad Tac. Ann. XI, 2.

Grund des weissen Gespanns aufmerksam. Nach Le Bas hat auf Grabmonumenten das einzelne Pferd immer die Bedeutung die er dem Gespann der Persephone geben möchte. Der Reiter ist ein Todter, macht seine letzte Reise (p. 92. 157. 161. 178), galoppirt er, so reiten die Todten schnell (p. 158); ist ein Pferd neben dem Mann der mit seiner Gattin sich die Hand giebt, so ist es da um die Ursache des Abschieds besser zu charakterisiren (p. 134), oder es wird von einem Diener geführt, so kündigt es gleichfalls die Abreise und den Tod an (p. 143 s.), so selbst in dem Heroon das auf Vasen so häufig gemalt ist (p. 147). Der Pferdekopf bei N. 37 bedeutet das Pferd das den Nikon eben in den seligen Aufenthalt, unter die Heroen getragen hat, Helm und Schild daneben, wie auf mehreren Monumenten, dass die Kämpfe für ihn aufgehört haben (p. 215); kommt zu dem Pferd ein Baum, wie auf dem Cippus des Vitellius Successus, so ist die Ankunft im Elysium ausgedrückt (p. 220). Da aber nicht alle Monumente wo das Pferd vorkommt Leichensteine sind, so ist „fast immer da wo die Pferdebüste an einem Fenster im obersten Raum angebracht ist, sie als Symbol des bevorstehenden Todes gemeint und um den Gebeten die eine Familie für ein erkranktes Mitglied, das vom Pferde des Thanatos davon getragen würde wenn nicht ein rettender Gott zu Hülfe käme, an Aesculap gerichtet hat“ (p. 98), und weil unter den Betenden auch Kinder sind, so soll die Erscheinung des Todespferdes „in einem allgemeinen Sinn die Gefahren bezeichnen die nicht aufhören die Kindheit zu bedrohen bis nach Entwicklung der Mannbarkeit (p. 99). So soll der Pferdekopf auf N. 41 ausser Zweifel setzen dass ein „vielleicht dem Aesculap assimilirter Vater — angerufen werde die Gefahren abzuwenden womit das zarte Alter eines jungen Kindes bedroht werde (p. 182). Auf dem Grabstein des M. A. Asklepiades, Arztes des Augustus, soll das Pferd (Reitpferd), wovon er begleitet ist, ankündigen dass der Tod den zu dessen Gunsten man sich verwende, bedrohe und der von

der Schlange umwundne Baum dass er vergöttert werde (p. 132). Nicht das einzige Symbol übrigens des bevorstehenden Todes, nur das gewöhnlichste sey das Pferd (p. 133). Auch in der Revue 1846 p. 89 beharrt der Verfasser darauf dass das Pferd, „einmal zugelassen als ein Symbol der letzten Reise das Pferd des Thanatos sey, das ohne Aesculap den Kranken für welchen man ihn angerufen, davonführen würde. Er folgert sogar weiter, dass wo der Pferdekopf auf einem ex voto stehe, dieses sich auf die Heilung einer als tödlich betrachteten Krankheit beziehen müsse, da aber wo er fehlt, es sich von der Entfernung einer weit weniger schweren Krankheit handle. Auch die aufgehängten Waffen neben dem Pferdekopf auf drei Reliefen werden bestätigt als blosse Zeichen dass der welchen des Thanatos Pferd in seine letzte Wohnung trug, zu kämpfen aufgehört habe (p. 96).

Im Einzelnen giebt diese lange Reihe von Denkmälern gleicher Bestimmung mancherlei zu bemerken was bei Vergleichung der Abbildungen leicht und wie von selbst auffällt. So die Würde, der Anstand, zuweilen die Vornehmigkeit, nicht selten der geschmackvolle Anzug der Frauen. Dass der Mann in vielen und gewiss in den besseren, vom früheren Kunstgeschmack beherrschten Exemplaren oberhalb von dem weiten formlosen Gewand frei ist, gehört zwar zum Theil künstlerischem Brauch an, ist aber doch mit zu beurtheilen nach der Freiheit und Bequemheit die durch südliche Luft und südliche Sitteneinfalt bedingt werden, zumal da wir auch auf die Wohlhabenderen und Gebildeteren im Alterthum in der Tracht Manches übertragen müssen was wir jetzt mehr unter dem Volk im Gebrauch sehn. Zoega bemerkt (zu Taf. 11) dass auch an Figuren die auf dem Sarkophag liegen, diess Costüm nicht selten sey; an Griechischen Stelen und Votivplatten finden wir es in andern Darstellungen eben so wie in dieser Scene. Von der häuslichen Bequemlichkeit scheint das Motiv hergenommen, das die künstlerische Convenienz dann mit eben so viel Freiheit

angewandt hat als wenn Kinder und Sklaven oft ganz unbekleidet in derselben Art von Monumenten dargestellt werden.

Die Speisetische sind immer dreibeinig, *τράπεζαι τρισκελεῖς*, wie Kratinos sagt, wie sie seit alter Zeit üblich waren (Athen. 2 p. 49 b — d). Der gegen die Etymologie verstossende Name *τράπεζα* für *τρίπους* ist vermuthlich dadurch aufgekommen dass Dreifüsse auch den Kochkessel trugen und zu anderm Gebrauch dienten und darum der Tischdreifuss durch ein andres Wort unterschieden wurde. Als Becher dient gewöhnlich die einer weiten Obertasse ohne Fuss ähnliche Schale *(coppa)*, die man besonders in Neapel und Sicilien so sehr häufig in den Vasensammlungen antrifft. Auch Bekränzung bei den Bechern ist zuweilen ausgedrückt (N. 28—30). Vgl. Plutarch Sympos. 3, 6 p. 646 s.

Die Diener und Dienerinnen sind immer im verkleinertem Massstab, oft sehr klein dargestellt, wie der Raum nach der Composition es anheimgab. Dass diese Unterordnung der Figuren durch das kleinere Mass, so üblich in Griechischen (wenig oder nicht in Römischen) Werken, nur Göttern gegenüber statt habe, ist eine seiner Erklärungstheorie zu Hülfe kommende irrige Behauptung von Le Bas (p. 88), veranlasst durch Visconti [15]). Aus diesem gering scheinenden Irrthum folgt nemlich die bei dieser ganzen Untersuchung verderbliche Anwendung dass in der grösseren Figur „mit aller Sicherheit" ein von Sterblichen angerufener Gott oder Heros zu erkennen sey, also auch in den mehreren grösseren Figuren (Revue p. 87). Hr. Le Bas hat sich nicht erinnert, wie dieselbe Erscheinung in andern und durchaus

15) Zu Mus. Piocl. V, 27 bemerkt Visconti den Abstand der Figur sterblicher Menschen von Göttern überhaupt und schon auf dem Homerischen Schilde, wogegen Zoega p. 73 erinnert, dass dasselbe Verhältniss zwischen Herrn und Dienern, untergeordneten und Hauptpersonen beobachtet werde, in natürlichem, fast unvermeidlichem Uebergang. Visconti selbst sagt in der Descript. du Mus. du Louvre n. 45 von den Aufwärtern gerade dieser Reliefe: ils sont toujours d'une très petite proportion comme personnages accessoires.

unzweifelhaften Familienscenen auf Grabsteinen z. B. im Theseion in Athen vorkommt: und er hätte auch bei manchen der hier von ihm behandelten sich leicht berichtigen können, wo er Diener die ein Pferd führen, eine Trinkschale, eine Rolle reichen, Kinder nennt (p. 107. 116. 184. 214. 216. 217). Auch auf altdeutschen Bildern, wie z. B. von v. Mecheln, sind die niederen Personen kleiner gemalt als die Hauptpersonen.

Zuweilen ist der Haushund beigefügt, auf mancherlei Weise. Unter dem Tisch liegt er wie in Juvenals Gemälde einer ärmlichen Tischscene, wo das Hündchen zufällig, wie denn Hunde oft grosse Namen zu erhalten pflegen, Chiron genannt wird (3, 203)[16].

Schwieriger und wegen der ähnlich aussehenden Vorstellungen andrer Bedeutung ist das Beiwerk des Pferdekopfs und der Schlange. Wenn, wie in Athen, eine Klasse selbst den Namen *ἱππάς*, *ἱππεῖς* führte und die Wohlhabendsten und Angesehensten den Reiterdienst versehen[17], so ist es natürlich dass der Verstorbene zu Pferd abgebildet wird. So sehn wir es auf einem Attischen Grabstein, jetzt in London, bei Stuart (T. 3 p. 56. Boeckh C. I. n. 749), so in Stackelbergs Gräbern Taf. 2, 1, so auch auf mehreren aus der Gegend von Phanagoria und Pantikapäon und so stellt unzähligemal der juvenis equo clarus (Apul.

16) Lectus erat Codro Procula minor, urceoli sex,
ornamentum abaci, nec non et parvulus infra
cantharus et recubans sub eodem marmore Chiron.

Eine Statue unter einem Tisch, ein Kentaur und gar ein liegender Kentaur ist eine unglückliche Vorstellung. An einen marmornen Hund hat ein Ausleger gedacht (E. G. Weberi Anim. in Iuv. 1820): ein andrer an eine Lampe in Chirons Gestalt. Aber warum soll der arme Poet nicht einen lebendigen Hund sich halten, den er dem Chiron zu Ehren mit Rücksicht auf dessen Geist und Musik benannt hat? Wie häufig der Hund auf Grabsteinen sey, zeigt Friedländer p. 18, worunter auch zwei wo er unter dem Stuhle liegt.

17) Xenoph. de re equ. II, 1.

Metam. 8 init.) oder vir sich dar. Sein Pferd haltend reicht der Mann der Frau die Hand (Marm. Ox. P. 2 tab. 9 n. 63), bei seinem Pferd steht der Kriegsmann (Paus. 1, 2, 3. 7, 25, 13. 8, 9). Philochares und Timagoras reichen sich die Hand, hinter dem Letzteren ist sein Pferd, nur die Vorderseite sichtbar (Cayl. T. 6 pl. 63, 1, Clarac pl. 152), oder der Eine sitzt, der Andre steht mit seinem Pferd (das. pl. 56, 1), und was ist überhaupt häufiger auf Stelen und marmornen Grabesamphoren zu sehn als der Mann mit seinem Pferd? Anthemion weihte den Göttern, als er in die Ritterklasse versetzt wurde, ein Pferd wovon die Inschrift erhalten ist[18]. Die Abbreviatur des Pferds durch die Protome hat an sich nichts Auffallendes: wer erinnert sich nicht der des Wolfs und andrer Thiere auf Münzen? Auch die des Pferdes ist auf den Münzen Thessaliens, Grossgriechenlands und andrer Gegenden sehr verbreitet. Auch sieht man zuweilen die Protome eines Pferds abgesondert ausgeführt, in den oben berührten Vasengemälden wie in dem bekannten kolossalen Werk aus Erz in Neapel, im Palast ehmals Caraffa, jetzt S. Angelo, in einem ebenfalls grossen aus Marmor in Athen in der Sammlung in den Propyläen (N. 1946), wo auch ein solcher Pferdekopf in Hochrelief vorkommt (N. 2337). Der Pferdekopf in einer Ecke des Grabsteins, wie N. 25. 35. 36. 37. 38. 40. 41, gerade wie das ganze Pferd N. 43, kann entweder allgemeiner auf den ritterlichen Stand des Verstorbenen oder seinen Wohlstand der ihm ein Pferd oder Pferde zu halten erlaubte, oder auch individueller auf besondre Umstände Bezug gehabt haben. So scheint auf dem Tournefortschen Relief (N. 41) der Pferdekopf neben Schild, Harnisch und Helm den Kriegsmann oder Ritter anzuzeigen, wie Zoega in den Zusätzen (p. 267) erinnert, während er das Pferd an dem Cippus des Vitellius Successus Mon. Matth. T. 3 tab. 72, 2 (wo auch ein Hund unter dem Stuhl liegt) lieber auf Rennpferde bezieht, weil eine hinzukom-

18) I. Poll. VIII, 131. Jacobs. Anthol. Palat. T. II p. 805 n. 146.

mende Palme einen Circussieg andeute. Eine andre Reihe von Emblemen, worunter der Pferdekopf, ist N. 41* und es ergiebt sich aus dem Zusammentreffen dieser Reihen dass in N. 37 Helm und Schild nicht bloss auf den Namen *NI-KΩN* anspielen, wie Le Bas p. 215 vermuthet, so dass sie nicht den Stand angiengen, besonders aber auch was der Pferdekopf in dieser Verbindung bedeuten müsse. Letronne zweifelt nicht (p. 347) dass wenn sein Deuteros Palos nicht ein Thrax, sondern ein Andabata oder Gladiator zu Pferd gewesen wäre, sein Pferd in der Ecke des Steins zu sehn seyn würde. Als eine Besonderheit erscheint dass auf dem Monument des Palasts Massimi bei Montfaucon T. 5 pl. 41, 2 ein zehnjähriger Knabe zu Pferd über dem Griechischen Epigramm abgebildet ist und auf einem andern pl. 40 die achtzehn Monate alte Hesteria Supera fast wie erwachsen in Stein gehauen ist. In der Regel ist die Pferdebüste, die von einem Viereck umschlossen wird, in der linken Ecke des Steins, gerichtet auf den Liegenden, N. 40 und 41 in der rechten, und nur N. 35 und auf unserer Tafel etwas entfernt von der Ecke, auf der letzteren auch dadurch von allen andern abweichend dass das Pferd von dem Liegenden abgewandt steht. Zoega drückt sich so aus (p. 43) als ob auf mehreren dieser Platten das Pferd durch ein Fensterchen, eine Luke hereinblicke, was K. O. Müller und Letronne (Revue 1846 p. 10) wiederholen, so wie auch Le Bas es annimmt (p. 98 le buste de cheval placé à une fenêtre, p. 109 un cheval qui montre sa tête à une fenêtre semble regarder les convives, p. 119 l'ouverture ordinaire avec le buste de cheval). Es ist wohl denkbar bei den geringen Umständen die man bei den Bewohnern Griechenlands als das Gewöhnliche vorauszusetzen hat, dass nicht selten an das Wohnzimmer der Pferdestall anstiess und die Einrichtung bestand dass der Hausherr sich an dem häufigen Anblick des an die Luke gewöhnten edlen Thieres erfreuen konnte. Indessen würde es einer genaueren Prüfung der Originale bedürfen um zu entscheiden ob ausser dem auf

mehreren unverkennbaren abgekürzten Bild eines Pferds zuweilen, wie sich Zoega gedacht hat, auch das der Familie am Tisch zuschauende Pferd, ähnlich wie der lebendige Hund, abgebildet sey; und es macht diess in der Sache keinen Unterschied. Jedenfalls möchten die Scherze sehr verfehlt seyn welche Le Bas in Bezug hierauf macht (Revue p. 86). Ueberhaupt scheint er dem ungewöhnlichen Geiste der Zoegaschen Auslegung wenig Aufmerksamkeit gewidmet zu haben, denn er wirft ihm sogar vor dass er eigne Ansichten gegen Visconti und Winckelmann nur aus Tadelsucht behaupte, während ein Inghirami nur mit Beifall von ihm angeführt wird, der doch — alle Ehre seiner eifrigen Thätigkeit im Bekanntmachen der Monumente — von Allen denen wir Abbildungen verdanken und deren Freude es ist mit leichtester Mühe von Mysterien zu sprechen, der confuseste und bei allem Citatenreichthum der ungelehrteste ist.

Die Schlange, ohnehin das vieldeutigste Thier, ist selbst in dieser einen besondern Art von Grabvorstellungen, worin wir ihr neunmal begegnen, sicher in sehr verschiedenem Sinne zu nehmen. Was Zoega vermuthete (p. 267), sie deute auf Hygiea, weil dieser Göttin Eubulos bei Tisch den ersten Krater bestimmt und überhaupt Gebete gebühren, ist eben so unglaublich als Tourneforts Gedanke dass die Tischscene seines Reliefs dem Aesculap veranstaltet sey um seines Beistandes für einen angesehenen Kranken willen. Le Bas schreibt an Letronne (Revue 1846 p. 95 s.): „Wenn Ihre Meinung die wahre wäre, wenn diese Reliefe nur ein Andenken der Gewohnheiten des gemeinen Lebens wären, wie würden Sie die Schlange erklären die sich auf einer gewissen Anzahl dieser Monumente zeigt und namentlich auf denen wo man auch das Pferd findet? Würden sie auch einen Tischgenossen, eine Gesellschaft der Familie darin sehen? Ich werde Ihnen nicht die Beleidigung anthun es zu glauben. Sie sehen darin sicherlich ein Symbol, und wenn die Schlange hier ein Symbol ist, so muss wohl das Pferd auch eines seyn. (Eine Folgerung die sehr hinfällig ist).

Ich kenne vier Monumente die vollkommen in diese Kategorie fallen, das welches Tournefort in Samos zeichnen liess, zwei in Oxford (bei uns N. 37. 40) und eines des Museum Nani" (N. 41*). Letronne hat hierauf nicht geantwortet. Mir ist es unbedenklich und vielmehr überzeugend richtig dass Böttiger in seiner Sabina (S. 455, in der 2. Ausg. 2, 211) die Schlange des Samischen Reliefs, wovon er dabei eine, nur nicht ganz vollständige Abbildung giebt, für einen solchen von Le Bas für unmöglich geglaubten „Commensalen" erklärt, gestützt auf Senecas Worte (de ira 2, 31): aspice repentes inter pocula sinusque innoxio lapsu dracones, und auf andre von Casaubon zu Suetons Tiberius (c. 72), der auch eine Schlange aus seiner Hand essen liess, zusammengestellte Zeugnisse für einen uns befremdlichen Gebrauch [19]. Nach Lucian im Pseudomantis (7) hielten in Pella die Weiber grosse zahme Schlangen, die bei den Kindern schliefen und um eine Kleinigkeit verkauft wurden. Alexanders Mutter hielt sich eine solche Schlange, alebat draconem (Cic. de divin. 2, 66). Aristoteles schreibt H. A. 9, 1: *ὄφις δὲ γαλῇ καὶ ὑῒ πολέμιον, τῇ μὲν γαλῇ, κατ᾽ οἰκίαν ὅταν ὦσιν ἀμφότερα· ἀπὸ γὰρ τῶν αὐτῶν ζῶσιν· ἡ δὲ ὗς ἐσθίει τοὺς ὄφεις.* Diess ist nun nicht gerade nothwendig so zu verstehn als ob die Schlange gewöhnlich eben so wie das Hauswiesel (statt der Katze) und das Schwein zu den Hausthieren gehöre: zeigt aber doch eine grössere geduldete Annäherung der Schlangen als wir sie uns vorzustellen gewohnt sind. Philostratus giebt dem Lokrischen Ajas eine solche zahme Schlange zur Begleiterin, die mit ihm trank. Plinius sagt von Rom (29, 4, 22): vulgoque pascitur et in domibus (anguis),

---

19) In seinen Kleinen Schriften I, 123 f. verweist Böttiger bei Gelegenheit der zahmen Schlangen der Aesculapstempel hinsichtlich der „bekannten Liebhaberei der alten Römer sich Schlangen als Haus- und Lieblingsthiere zu halten" ausser auf Casaubon auch auf Ludolph Comment. ad hist. Aethiop. p. 166. Hier giebt übrigens Böttiger S. 126 von dem Relief zu Metelino eine ganz andre Erklärung.

Martial (7, 87): si gelidum collo nectit Glaucilla draconem. Auf denselben gesellschaftlichen Verkehr beziehe ich es dass N. 37 die Schlange auf den Wein zuschiesst, den ein Diener in einer Trinkschale dem Herrn reichen will — eines der Spiele die auf Grabsteinen häufig sind, wie dass einem Hund, einem Hahn, einer Heuschrecke eine Traube hingehalten wird — ferner dass N. 9 h die Schlange nach dem Kuchen auf dem Tisch zufährt, dass sie N. 9 d unter dem Tisch sich hinaufringelt, dass bei dem zu N. 54 erwähnten Römischen Gelag eine Schlange über den Tisch weg kriecht. Auf einem andern Römischen Grabstein bei Spon (Miscell. p. 306 n. 5 und Montfauc. 3, 58) hat das neben dem Mann liegende Weib eine Schlange in der Hand. Demnach scheint auch N. 22 und N. 36 die neben dem Tisch sich erhebende, am Ruhebett sich ringelnde Schlange nichts Anders zu seyn als ein Hausthier. Vgl. auch N. 41*. Bei lebhafteren Völkern setzen Viele über die Knabenjahre hinaus Spiel und Unterhaltung mit Thieren, besonders mit allerlei Vögeln fort, und wie sehr diess bei den Griechen der Fall gewesen sey, könnten uns schon allein unzählige Grabsteine lehren. Auch mit Schlangen unschädlicher Art sich zu befreunden ist nicht unnatürlich oder sehr wunderbar. In Kleinasien, wo ich einem jungen Türken begegnete der eine Schlange mit sich führte, wurde mir auf diesen Anlass Manches von solcher Befreundung mit Schlangen und Herrschaft über sie, zwar als Sonderbarkeit erzählt. Uebrigens wäre es unsicher nach den vielen Beispielen zahmer Hausschlangen in diesen Reliefen den häufigen Gebrauch derselben in der Wirklichkeit zu berechnen. Denn leicht könnten die Bildhauer sich dieses Gebrauchs willkürlich und selbst als eines seltneren bedient haben zu einer kleinen belebenden Ausschmückung des Bildes einer häuslichen Scene. So kommen an einem zu N. 39 angeführten Grabstein zwei Feldhühner unter dem Ruhebett vor.

Ganz anders verhält es sich mit der um einen Baumstamm gewundenen Schlange N. 12 und N. 38: diess Zeichen ist

zu häufig auf andern Grabsteinen und hat eine zu deutliche Beziehung auf den Tod und jenes in den späteren Jahrhunderten im bürgerlichen Leben weit verbreitete, theils auf religiösen Vorstellungen, theils auf Rangeseitelkeit beruhende Heroenthum als dass es von seinem gemeinüblichen Sinn im Einzelnen willkürlich losgerissen werden dürfte. Demnach ist neben einem Bild aus dem Leben ein Sinnbild des Todes angebracht. Diess darf indessen nicht allzu sehr befremden da ja die schönen und zum Theil so heiteren und naiven Lebensbilder überhaupt auf den Grabsteinen nicht zur Absicht haben über den Tod zu täuschen, dessen Denkmal vielmehr die Stele ist. Der Name der Beischrift nennt den Todten und oft ist ein χαῖρε hinzugefügt, oder auch ein Grabepigramm. In dieselbe Klasse mit der Grabschrift scheint mir der Baum mit der Schlange zu fallen und ausserhalb der eigentlichen Darstellung zu stehn. Eben so möchte es sich in N. 40 verhalten mit der horizontal über der abgebildeten Gesellschaft ausgestreckten Schlange: sie ist ausser dem Bild, nur ein weniger anmuthiges Zeichen der Verwesung, wegen der Vorstellung dass aus dem Rückenmark des Todten eine Schlange entstehe, wesshalb die Schlange den Heroen angeeignet werde, nach der bekannten Stelle Plutarchs im Kleomenes (39) u. A. [20]). Auch gemeine heroisirte Todte dürfen hier mitverstanden werden, die Schlangen als deren *famuli*, nach Virgil (Aen. 5, 90) und Val. Flaccus (3, 450). In Thera bemerkte L. Ross hoch über einem in den Felsen gehauenen Sarkophag an der Felswand eine Schlange in Relief ausgehauen, 7 — 8 Schuhe lang (Reisen auf die Griech. Inseln 1, 70). Auch die Schlange an einem eigenthümlichen und noch nicht aufgeklärten Grabstein bei Caylus 6, 55 (*Ἄσιος τῷ [Σπ]ευσίππῳ καὶ τῇ Βασιλείᾳ*), kriechend an einer langen Steinbank, worauf die Frau mit ausgestreckten Beinen sitzt, während der Mann gegenüber

20) Ael. H. A. I, 51, wo Jacobs anführt ein Epigramm des Archelaos bei Antig. Car. c. 96. Plin. X, 66 p. 579. Ovid. Met. XV. 389 s.

einen Sessel einnimmt, kann nur sinnbildlich verstanden seyn. So mag auch die Schlange unter dem Pferd eines nach dem Leben abgebildeten Reiters (C. I. n. 2894), wie nicht selten unter den Pferden des die Kora raubenden Hades und sonst auf mancherlei Art ein erfindsam angebrachtes bedeutenderes Zeichen seyn [21]). Eben so an dem ausgezeichneten und mit viel Humor, wie zuweilen die Grabsteine, behandelten Marmor unter den von Orti di Manara herausgegebenen, Mon. ant. dei Conti Giusti in Verona tav. 6. Ein Jäger sprengt zu Ross von zwei Hunden begleitet, ein Diener auf beiden Seiten, wovon der hintere Hasen schleppt. Unter dem Pferd aber richtet sich langgestreckt eine so ungeheuer grosse Schlange auf dass sie des Adelstolzes zu spotten scheint, wenn es nicht malerisch grottesk seyn soll.

Nur in dieser Beschränkung kann ich nach den angeführten Zeugnissen die Schlange als Sinnbild der Heroen, einer gewissen Apotheose, Kennzeichen von Grabmonumenten gelten lassen, wofür Le Bas sie allgemein noch in der angeführten Stelle der Revue, so wie früher (Mon. fig. p. 114) erklärt. Er fügt hinzu, die Nacktheit des jungen Dieners (welcher Zoega p. 42, mit Bezug auf ein einzelnes Monument, da sie doch vielen derselben Vorstellung gemein ist, eine noch willkürlichere Deutung giebt), ähnlich wie auf den Anathemen, scheine wohl auch anzuzeigen dass die Hauptperson als ein Gott betrachtet werde. Aber auch auf den Anathemen ist ein Ministrant nicht nackt zu Ehren des Gottes; sondern es kann dieser Umstand nur in der Convenienz der Kunst begründet seyn. Auch Friedländer, der in der angeführten Abhandlung vorsichtig und kritisch verfährt und z. B. von dem schlangenumwundnen Baum der Grabsteine

---

21) Vermuthlich gehört hierher auch eine Stele im Theseion (N. 363). Ein Mann mit Chlamys sitzt; neben seinem Stuhle windet sich nach seiner Hand hin eine Schlange; hinter ihm stehn zwei Jünglinge mit Chlamys und Lanze, wovon der eine seine Schulter berührt, vielleicht seine Söhne. Vor dem Sitzenden ist der Marmor abgebrochen.

den der Hesperiden richtig unterscheidet, macht doch unter den Schlangen der verschiedenen Grabesvorstellungen keinen Unterschied, noch weniger unter denen der uns hier beschäftigenden. Indessen treffe ich wenigstens was diese letztere betrifft im Wesentlichen mit ihm überein[22]. Dass die Römischen Genii locorum nicht hierher gehören, leuchtet leicht ein: der Raum eines Grabes oder einer Grabstele, auch der eines Wohngemachs ist kleiner als dass er durch einen besondern Genius ausgezeichnet zu werden brauchte.

Sehr beachtenswerth ist was Le Bas bemerkt (Revue 1846 p. 95); dass die Mahlzeit nicht auf den ältesten Grabdenkmälern erscheint, wie man sie in Stackelbergs Gräbern und in den Museen Athens übersieht. Was er hinzusetzt, sie komme seltner vor, ist durch die obige Zusammenstellung, die doch gewiss von Vollständigkeit weit entfernt ist, wenn ich die andern Vorstellungen vergleiche, wie ich glaube, vollständig widerlegt. Wäre es aber auch nicht, so könnte doch im Ernst nicht aus der relativen Seltenheit dieser Monumente gefolgert werden „dass man eine religiöse Idee damit verknüpfte und dass diese Art von Ehren nicht Allen zu Theil werden konnte.“ Und nicht unterschreiben kann ich auch die Meinung desselben Gelehrten wenn er sagt: „Ich glaube nicht weit von der Wahrheit zu seyn wenn ich ver-

22) P. 41. Anguis igitur simulacrum cum ceterae imaginis ratione aperte pugnat; nam vivos videmus consociatos cum mortuorum comitibus (serpentibus). Quam ad rem explicandam si conjecturam proferre liceat: videri monumenta sepulcralia principio solam vitae humanae speciem retulisse dicam; deinde consuetudinem venisse, ut ad mortuos ea pertinere, quadam ratione significaretur. Ad hoc et sepulcrorum imagines, de quibus supra dictum est, et anguium his argumentis insertas esse; quamquam ab earum ratione alienas; sed ita ut ratio effingendi figuras humanas minime ea re mutaretur. P. 42 s. Neque facile ullam explicandi rationem invenias, quae his omnibus monumentis aeque apta sit, nisi dicas quasi comites vel famulos mortuorum cogitatas esse serpentes, eamque causam esse, unde in his monumentis effictae sint. Sed ita ut dixi effictae sunt, ut saepissime cum ceterae imaginis ratione omnino cohaerere non videantur.

sichere dass keines dieser Monumente (mit der Mahlzeit), wenigstens nach den Zeichnungen zu urtheilen, vor der Römischen und selbst vor der kaiserlichen Epoche ist (ein Unterschied auf welchen in dieser Frage gerade sehr viel ankommt), während im Gegentheil unter denen die ich in die Klasse der ἀναθήματα setze (die Votivplatte für Aesculap) mehrere sind, und vorzüglich ein noch unedirtes, die man als der schönsten Kunstepoche angehörig ansehn kann.“ Recht vorzügliche Arbeit giebt oft den Anschein der schönsten Kunstepoche, während aus dieser die Figuren, die Anordnung, die Motive im Einzelnen nur entlehnt und zu dem besondern Zweck geschmackvoll benutzt und vereinigt sind. Der Grund warum ich jenen Anathemen die Composition der Mahlzeit von Sterblichen vorausgehn lasse, ohne dass deren Priorität durch äussere Zeichen oder durch angestellte Vergleichung auserwählter Exemplare von beiden Vorstellungen im Original zu erweisen ist, dass also eine Scene des wirklichen Lebens eher auf Götter in den Tempel denn von da auch nur in der Composition auf eine Darstellung häuslicher Sitte übergetragen zu denken ist, wird sich im Folgenden ergeben. Auch der Meinung Zoegas bin ich nicht dass die beiden Albanischen Reliefe (das eine in unsrer Taf. XIII, 23) Römisch nach Griechischer Einrichtung, etwa aus Hadrians Zeit seyen. Die meisten dieser Reliefe sind allerdings sehr klein, von geringer Arbeit, aus späterer und zum Theil sehr später Zeit; fast alle aber Griechisch [23]).

---

23) Letronne stellt p. 356 s. mehrere mit Römischer Inschrift zusammen mit der Bemerkung dass darin, wie niemals in den Griechischen, die auf dem Rande des Betts sitzende Gattin ohne Schleier und ohne Bekleidung sey (Clarac pl. 155 n. 338, ib. n. 339, Gruter p. 843, Montfaucon 3, 57) und davon ganz verschieden Mann und Frau lesend, ohne Tisch und Speisen. Ich füge hinzu Galleria Giustiniani T. 2 tav. 91. 93 (beide im Eingang in den Hof gegeneinanderüber eingemauert) und einen Cippus in demselben Hof, beschrieben in der Zeitschr. f. alte Kunst S. 91, wo die zu den Füssen des Mannes sitzende, übrigens bekleidete Frau einen Kranz in der Hand hält,

Andre Besonderheiten die einer Verständigung bedürften oder auf den Sinn und Charakter des Ganzen Einfluss haben könnten, kommen in der Reihe der unter sich verglichnen Vorstellungen nicht vor. Es scheint vollkommen und über allen Zweifel und Bedenken festzustehn dass sie nicht Leichenmale sind, einem Heros oder heroisirten Verwandten dargebracht von seiner Familie, was noch von Le Bas vertheidigt wird (p. 205 ss). Die Familie, die Verwandten, mehr oder weniger zahlreich, die sich zum Leichenmal versammelten, sehen wir nirgends und dagegen immer den oder die Verstorbenen, die bei einem Leichenmal gewiss nicht wie die Götter in einem Römischen Lectisternium im Bild an den Tisch gebracht wurden, und wenn man sie als Geister, als Heroen gegenwärtig denken und danach abbilden wollte, wenigstens die Mitte eines speisenden Kreises ausmachen müssten. Verlegenheit für den Erklärer entspringt nur aus andern Monumenten die jenen bis zur leichten Verwechslung ähnlich sehn und dennoch eine ganz verschiedene Bedeutung haben. Zunächst sind diess Votivtafeln mit einem Opfer oder Gebet an Asklepios und Hygiea, die auf der *κλίνη* ganz ähnlich liegen und sitzen wie dort Mann und Frau. Ich stelle hier voran:

1. Taf. XIII, 24 das Relief von der alten Kirche der Panagia von Merbaka, eine Stunde von Argos, das ich einst auch an dieser Kirche mit einigen Grabschriften notirte und wovon Le Bas ausgieng. In so weit scheint die Erklärung (p. 85 s.) des schönen, pl. 62 gestochnen Werkchens unumstösslich dass es Asklepios ist, der die Trinkschale hält, Hygiea, die der Schlange an dem Tisch, worauf Kuchen liegen, mit dem abgebrochnen linken Arm etwas gereicht zu haben scheint;

---

bei Boissard T. 2 tab. 101. 145 (ausser 126, was bei Montfaucon 3, 57 wiederholt ist, Mon. Matth. T. 3 tab. 72, 2, bei Le Bas p. 220). Häufig sieht man auch einen Togaten allein auf dem lectulus, die mensa tripes vor ihm, einen aufwartenden puer zur Linken, mit Römischer Inschrift z. B. auf einem Stein in Wiesbaden, einem bei Oppenheim, einem in Bonn u. s. w.

so fasste auch Ulrichs in Athen die Figuren auf, der sich an Ort und Stelle eine Zeichnung genommen hatte. Und ich errathe nicht aus welchen auch nur scheinbaren Gründen Letronne hier ein Leichenmal nachweisen wollte (p. 363). Eine Familie von sieben Personen, wenn nicht die das Opferthier treibende ein Diener ist, führen einen Schaafbock an den Altar; alle in kleinerem Massstab dargestellt, wie durchgängig in diesen Scenen geschieht. Man vergleiche hiermit zunächst nur die supplicatio mit Ziegenopfer an eine stehende Juno im Mus. du Louvre pl. 211 n. 257 oder das Schweinsopfer an Demeter und Kora im Museum Pourtalès Gorgier bei Müller A. Denkm. Th. 2 Taf. 8, 96. Neben dem Tisch ist ein hoher Krater und dabei beschäftigt ein Ministrant: in der oberen linken Ecke aber der bekannte Pferdekopf, nur verzeichnet, wie ich mit Le Bas nicht bezweifeln kann, in einen Ochsenkopf.

2. Hiermit stimmt das bei Gerhard Taf. 315 N. 1, welches aus Mus. Veron. p. 139 n. 6 genommen ist, sehr nah überein. Nur hält der Gelagerte ein Trinkhorn, der Schlange am Tisch reicht die Sitzende nichts hin, die Familie besteht aus fünf Personen, Schaafopfer und Pferdekopf sind dieselben.

3. Museo di Mantova T. 1 tav. 13. Zum Altar wird ein Schwein geführt und Le Bas führt ein Basrelief an aus Ligurio, ohnweit Epidauros, wo dem Asklepios und der Hygiea, beiden stehend, ebenfalls ein Schwein dargebracht wird (Revue 1846 p. 88). Der Flehenden, ausser dem Opferdiener, sind neun, an dem Tisch keine Schlange, derselbe Krater mit dem schöpfenden Diener wie auf den beiden vorhergehenden, der Gelagerte hält eine Trinkschale und in der Rechten wie eine Rolle (un plico; abbiamo osservato nell' originale con una scrupulosa esattezza il plico in parte supplito a foggia di rotolo, in uno coll' avambraccio e colla mano), die vorausgesetzte Hygiea ein geöffnetes Büchschen. Der Pferdekopf gross. Vorzügliche Griechische Arbeit in Parischem Marmor. R. Rochette versprach im Journal des Sav. 1834 p. 177 zu zeigen dass diess nicht eine supplicatio,

sondern ein Grabrelief sey (vermuthlich wegen des Pferdekopfs), was er nicht wird durchführen können. Schon früher war diess Monument gestochen in der kleinen Schrift Museo della R. Accademia di Mantova 1790, deren ungenannter Verfasser die Erklärung des zwei Jahre vorher verstorbenen gelehrten Abbate Carli ausführt p. 47—53. Dieser sah ein Lectisternium, Jupiter mit einer Serviette in der Hand, Juno mit ihrem Schmuckkästchen und Ganymed. Den Kopf des Pferdes, das „aus einem Fenster auf die Scene zu blicken scheine," nahm er als Namenszeichen des Künstlers, eines Equitius oder Hippias, nach den Beispielen des Sauros und Batrachos, der Leäna, des Aper und einer Krähe auf einer Münze der Familie Antestii Graculi. Diesen Meister erkannte er auf dem vorhergehenden Relief, auf den beiden Albanischen und N. 35 unter den Grabschriften, die er sämtlich für Supplicationen hielt. Auch Millin spricht über das Mantuanische Relief Voy. dans le Milanais T. 2 p. 287. Le Bas p. 102 s. Die Rolle ist übergetragen von den Aerzten, die sie zuweilen in der Hand halten, wie der M. Ant. Asklepiades auf dem Grimanischen Marmor.

4. Brit. Mus. T. 9 pl. 35, 1. Bruchstück. Ein Schaafbock wird zum Opfer geführt, der Betenden sind sieben, vier kleinere vor drei etwas höheren stehend, alle die Hände erhoben und auf die Brust gelegt; der Pferdekopf links. Die sitzende Figur ist noch zum Theil sichtbar. Von dem Herausgeber, welcher gegen Le Bas nicht bloss gegen das Todtenross, sondern auch gegen Asklepios streitet, werden die Dii Manes an die Stelle gesetzt (p. 151), so dass die Nachgebliebenen die betenden Opferer wären, das Paar am Speisetisch die Abgeschiedenen. Aber solche speisende und zugleich ¡Opferthiere empfangende Manen, die dann von den lebendigen Speisenden der wirklichen Grabsteine zu unterscheiden wären, sind um nichts Griechischer als der Todesgaul. In der Synopsis ist diess Elginsaal p. 117 n. 279 (1844).

5. Caylus T. 3 p. 105, im Stich umgedreht. Der Gott

hält die Schale, neben ihm der Krater und dessen Bedienung, an dem Tisch die Schlange sich aufrichtend, die Göttin sitzt etwas entfernter von dem Gott und nicht zu ihm gewandt, vier weibliche Figuren als Verehrende, grösser als gewöhnlich und eine sehr kleine. Eine Ziege die nicht herangeführt wird, sondern von selbst hinzuspringt: kein Altar und kein Pferdekopf.

6. In München, Glyptothek 4, 95 S. 81. „Ein Mann liegt auf einem Ruhebette, neben ihm sitzt eine Frau, weiter links stehen eine männliche und fünf weibliche Figuren nebst einem Kind in einer Reihe, die eine Hand auf die Brust legend, wahrscheinlich betend. In der obern Ecke links sieht man einen Pferdekopf in viereckiger Einfassung. Sehr verletzt und zum Theil unkenntlich." Dass diess nicht „ein Todtenmahl" sey, sondern Gebet an Aesculap und Hygiea, ist mit Le Bas (p. 125) sicher anzunehmen.

Dagegen kann ich ihm keineswegs beistimmen wenn er auch unserem Albanischen Relief (so wie p. 109 dem N. 35) dieselbe Deutung giebt, in der Meinung sogar dass es künftig unmöglich seyn werde an ihr zu zweifeln (p. 119). Hier ist nicht bloss kein Zeichen der Götter, sondern es ist der Hund unter dem Tisch, die Art wie der Tisch besetzt ist und besonders die Haltung der vier kleineren Figuren, sehr verschieden von der der Betenden, im Widerspruch mit jener Annahme. Auch was der Verfasser später über die möglichen Fehler des Zeichners oder der Restauration hinzusetzt und dass auch neben dem Thron des Asklepios in Epidauros ein Hund angebracht war (Revue 1846 p. 90 s.), ist eben so wenig angethan die wirkliche Bedeutung dieses Reliefs zweifelhaft zu machen, als wir auf zwei andern, N. 35 und 43, mit ihm (p. 109. 119) den Aesculap und die Hygiea statt eines sterblichen Ehepaars erkennen werden. Hingegen mischt mit Unrecht, wie ich glauben muss, Zoega (p. 43 not. 5) N. 2 dieser Abtheilung (bei Le Bas p. 102) und einige andre unter die Grabsteine der ersten.

7. Ein Towneleysches Relief ist beschrieben im Brit.

Mus. T. 9 p. 148, worin das Opferthier ein Schwein, nicht wie in einem besondern Stich desselben von Towneley angegeben sey, ein Schaafbock sey. Der Gelagerte habe ein ehrwürdiges Ansehn wie Jupiter. Da vom Modius auf seinem Haupte nicht die Rede ist, so vermuthe ich dass er auch fehle. Der Pferdekopf fehlt nicht[25]).

8. Hierher gehört sehr wahrscheinlich auch N. 24 der ersten Klasse. In der folgenden Reihe gehören hierher das unter N. 10 und ein zu N. 11 angeführtes Relief.

Eine ganze Reihe ähnlicher Vorstellungen abzusondern veranlasst mich der Polos oder Modius auf dem Haupte des gelagerten Gottes in dem ich hier nach den Pluton-Serapis, nach einer späteren, ziemlich synkretistischen und nicht recht aufgeklärten Vorstellung annehmen zu müssen glaube.

1. Taf. XIII, 25, aus Gerhards Ant. Bildw. Taf. 315 N. 4, unedirt, sagt er im Texte, aber nicht woher, so wenig als er bei den fünf andern auf demselben Blatt damit zusammengestellten Monumenten ihre Herkunft angiebt. Da er aber in der Beschr. der Stadt Rom 2. Bd. 2. Abtheilung S. 98 einer „sehr reichhaltigen Reliefplatte derselben Vorstellung (die er Todtenmahle nennt) im Besitze des Professor Wagner zu Rom“ gedenkt, wo „der gelagerte Mann durch einen Modius zum Serapis, oder wenn der Modius in der That auch einem Pluto zukomme, auf so rein Griechischen Vorstellungen, richtiger zu einem Pluto idealisirt“ sey, so muss ich vermuthen dass er von dieser Platte seine Zeichnung habe nehmen lassen. Alle sechs Reliefe der Taf. 315 zusammen nennt Gerhard Todtenmale, das hier angezogene jedoch im Text Votivrelief, wofür ich es nehme. Der Gott hält in der Rechten ein Horn, die linke Hand ist mit dem Arm in den Mantel versteckt, auf beiden Seiten des Kopfs

24) Vermuthlich gehört in diese Reihe auch Aedes Pembroch. p. 106: Jupiter and Juno and other figures with offerings, a very fine relievo.

sind gewisse ziemlich unbestimmte Linien und Formen, die noch am Ersten an Flügel des Dunkels denken lassen. Der Tisch ist, wie an allen folgenden Denkmälern, nicht dreibeinig und es steht nichts darauf; daran aber steht neben einer hohen Amphora ein nackter Diener. Die Göttin, welche in ähnlicher Stellung wie die Hygiea auf N. 1 vor den Füssen des Gelagerten auf derselben Bank sitzt, fasst einen kleinen Krug auf dem Tisch und hält in der andern Hand ein Kästchen. Heran kommt ein Zug von zwei Männern, mit zwei verschleierten Frauen, zwei schleierlosen also jungfräulichen Töchtern und einem Kind. Kein Opferthier: aber der Pferdekopf in der Ecke links.

2. In einem Bruchstück im Museo Worslejano tav. 6 n. 1 ist der Gott freier vom Mantel und hält in der Linken eine Trinkschale, so dass das Horn des vorhergehenden und andrer Exemplare sicher als Trinkhorn zu betrachten ist. Der nackte Diener neben der Amphora hält zugleich einen Prochoos zum Einschenken aus der Amphora.

3. G. Wheler hatte in Athen drei ähnliche Reliefe an sich gebracht, die er nach Oxford schenkte, und berichtet darüber Voyage T. 2 (1689) p. 485, wo das eine abgebildet ist. Dasselbe bei Chandler Mus. Oxon. T. 1 tab. 52 n. 38 und in Gerhards Ant. Bildw. Taf. 315 N. 2. E. D. Clarke Greek marbles — of the Univ. of Cambridge p. 49 n. 27: „aus Athen von dem Grafen von Aberdeen gebracht, vielleicht dasselbe das bei Wheler Travels p. 406 (1682) ist, und stellt ein Lectisternium vor — mit dem Pferdekopf.“ Der Diener und die Amphora sind abgebrochen, der Gott hält das Trinkhorn, die Göttin ein geöffnetes Kästchen. Mann und Frau mit zwei Kindern nahen betend, eine kleine Figur, die ein Schwein herbeiführt, reicht zugleich nach den Göttern hin etwas Kleines, bei Wheler viereckt, in der andern Zeichnung anders geformt, worin derselbe treffend das Geldopfer erkennt, welches das Kästchen aufnehmen soll. Den Modius nennt er irrig eine hohe Mütze; den Tisch glaubt er bestimmt die Opfergaben aufzunehmen, wofür er

die (auf einem der Exemplare vorkommenden) runden, dreieckten und halbrunden Gegenstände auf demselben nimmt (und warum sollten nicht auch Kuchen hier geopfert worden seyn? Im Plutos des Aristophanes werden im Tempel des Asklepios Kuchen und Feigen auf den heiligen Tisch und die Altäre des Gottes gelegt. V. 677 f., ein Bursch, *παῖς*, setzt ihm allerlei vor V. 710 f). Auch sagt Wheler auf einem dieser Reliefe sey ein Beutel, ein Geldbeutel, wie es scheine, woraus Isis etwas nehme um es in ihr Kästchen (die Kasse) zu legen. Der Pferdekopf auf dem abgebildeten sey nicht auf beiden andern. Serapis und Isis seyen auf allen einander vollkommen ähnlich, ausgenommen dass auf dem einen Isis kein Kästchen habe, sondern ihr Geld auf dem Schoos einsammle; aber die andern Figuren seyen verschieden. Ich kann nur zwei von den dreien hierherziehen, da ich mich nach dem Merkmal des Modius richte, welches ohne Zweifel auch auf einem jener drei fehlte, aber von Wheler als gleichgültig angesehn wurde.

4. Das andre ist gestochen in Chandler Marm. Oxon. tab. 52 n. 37, der Gott mit modius und Trinkhorn, Isis mit dem Kästchen, der Betenden sind fünf, ohne Schwein, auch der Pferdekopf ist weggelassen, „ein Mann, seine Frau und drei Kinder, zwei Knaben und ein Mädchen" wie Wheler sagt, während auf dem andern ein Mann, eine Frau und drei Knaben seyen (N. 3, indem der das Schwein führende mitgezählt ist), auf dem dritten ein Mann und ein Knabe sey. Vollkommen beifallswerth ist sein Schluss aus Allem zusammen auf Denkmäler bezahlter Gelübde, die in Zeiten von Krankheiten dem Serapis und der Isis gethan worden, wie die Römische Kirche sie den Heiligen thue und sie in den Kirchen aufhänge.

5. Spon führt (Voyage 1679 T. 2 p. 166 s.) an dem Thor in Athen nach Porto Raphti zu „ein mittelmässiges Relief an, 2 Fuss lang, 1 F. hoch, Serapis und Isis im Lectisternium, jener mit Modius, Füllhorn (wie auch Wheler es nennt) und Früchten, die Fruchtbarkeit des Nils auszudrücken.

Am Fuss des Betts sitzend eine weibliche Figur und vier fünf Personen stehen umher. (Das Letzte ist sicher ungenau angegeben). Wir fanden in Salamis ein kleines ganz ähnliches Basrelief, welches mein Camarad nach England geschickt hat."

6. 7. In Athen in der Sammlung in der Stoa Hadrians sah ich zwei dieser Votivtafeln, bezeichnet n. 3100 und 3101: der Gott mit Polos und Trinkhorn, die Göttin unter ihm mit dem viereckten Kästchen auf ihrer Hand, heranziehend sechs Personen, worunter zwei kleinere, jüngere, der Krater mit dem *παῖς* rechts und auf der andern Seite oben der Pferdekopf. Als ich sie beschrieb war mir noch dunkel, wie mit der bekannten Gräbervorstellung diese mit Verehrenden sich entweder vereinigen oder davon scheiden lasse.

8. Ein ähnliches Relief war im Hof des Palastes Grimani in Venedig.

9. 10. Im Brittischen Museum, im elften Raum N. 8 der Synopsis 47. Ausg. 1844 p. 86 s. A sepulchral monument; a husband, wife and child, preparing to sacrifice to Serapis, reclining at a funeral banquet (wunderliche Begriffsverwirrung) und a sepulchral monument, a family of seven persons preparing to sacrifice a pig to two deities, seated at a funeral. In beiden ist beizufügen der kleine Sklave und die Amphora. Der Modius ist nur im ersten; im zweiten aber, wenn ich recht notirt habe, nicht; hier hat der Gott ein Trinkhorn, unter dem Sitz ist die Schlange; vor vier grösseren Figuren stehn drei kleine, der Pferdekopf ist in der Ecke links. Wahrscheinlich würde diess Relief unter die vorhergehende Reihe zu setzen seyn und vielleicht gehört dagegen aus dieser N. 4 hierher.

11. Im Museum zu Leiden nach der Beschreibung Gerhards im Archäol. Intelligenzblatt 1836 S. 70: „Ferner finden sich in dieser Sammlung mehrere schöne Todtenmäler. Eines derselben — s. oben Not. 12. Auf einem zweiten ziemlich kleinen ist dieselbe auf ähnlichen Reliefs gemeinhin wiederholte Figur eines bärtigen Mannes mit einem Modius bedeckt, welcher ihn dem Reiche des Pluton zueig-

net. Ein drittes ähnliches [aber ohne Modius, wie es scheint, und daher eher zu den Gelübden an Aesculap zu zählen] zeigt ihn in der Rechten ein Füllhorn erhebend, nach welchem die Schlange, welche um einen nahestehenden Baum gewunden ist, züngelt. Linkerseits führt ein Mann einen krugtragenden Knaben herbei; ein andrer Knabe treibt ein Opferschwein hinzu. Vorn steht ein fruchtbesetzter Tisch rechts ein Knabe mit grossem Mischgefäss; oberhalb ist der auf ähnlichen Werken häufige Pferdekopf bemerklich zur Andeutung vom Ritterstande des Verstorbenen."

12. In London wurde in der R. Society of Antiquarians eine „aus den Gräbern am Piräus herrührende Votivtafel" vorgelegt, die in Gerhards Archäolog. Zeitung 1849 S. 49 beschrieben ist. Serápis-Pluton, „mit Modius und Trinkhorn, das in einen Thierkopf endet, halb bekleidet auf einem Lager, an dessen Fuss Persephone [Isis] sitzt. Zwei Figuren von geringerer Grösse nahen sich andächtig dem Götterpaar."

13. 14. In Rom notirte ich mir 1807 über zwei Basreliefe, die der Russische Graf Balk von dem Bildhauer Antonini zugleich mit andern aus Griechenland gebrachten gekauft hatte, Folgendes: „Dieselbe Vorstellung in zwei kleinen Basreliefen wie in den Marm. Oxon. e. CXXXV — CXL. Das eine gleicht am Meisten n. CXXXVII. Nach dem Tische zu gehn fünf Figuren, kleiner als die am Tisch, immer abnehmend, in einer Reihe, auch den Arm so erhoben wie dort. Eine hält vorwärtsblickend ein grosses Gefäss [zu einer Darbringung]: darüber stehn ein paar feine unleserliche Buchstaben. Das zweite ist auf der rechten Seite abgebrochen. Der Liegende hat den Modius auch; aber statt des Horns eine runde Scheibe [Schale] in der Hand, die er auf den Tisch hält. Der herankommenden Figuren gegenüber sind nur drei. Die Arbeit ist gar nicht übel."

Die Athener hatten den Serapisdienst von Ptolemäus angenommen, wie Pausanias meldet (1, 18, 4), und verehrten in seinem Tempel ohne Zweifel mit ihm die Isis, eben

so wie die Hermioneer (2, 34, 10) und Andre. Dem Serapis kommt, wie der Demeter der Scheffel auf dem Haupte zu, da Herakleides Pontikos ihn Pluton, Plutarch eben so und mit Bezug darauf die Isis Persephassa nennt. Serapis aber war auch ein Heilgott, als solcher besonders in Kanobos verehrt, wie wir aus Strabon wissen (17 p. 801 a), der auch eines Schaafopfers des Serapis gedenkt (p. 803 c) und Heilungen durch ihn erzählt Aelian verschiedne in der Thiergeschichte (11, 32. 34. 35. 31). Leben und Gesundheit sind so grosse Güter dass wir uns nicht wundern dürfen den Serapis mit Isis als einen andern Asklepios mit Hygiea und einen häufigen grossen Gegenstand der Opfer und Gelübde bei den spätern Griechen aus den angeführten zahlreichen Denkmälern kennen zu lernen, ausser denen gewiss noch viele andre erhalten sind[24].

Zoega kannte Whelers richtige Erklärung; im Wahn aber dass alle diese in der Anordnung der Figuren, im Pferdekopf und manchen andern Einzelheiten so sehr übereinstimmenden Monumente auch nur eine Bedeutung haben müssten, erlaubte er sich (p. 268) den Modius des Serapis auf den zwei aus Athen nach Oxford gebrachten Marmorn (wie auch Wheler that) für eine Art Mütze zu nehmen, die unter Griechen üblich gewesen seyn könnte ohne dass es mit einer Stelle des Pollux oder eines andern alten Schriftstellers zu beweisen sey. Auch erkannte er nicht den Unterschied der kleineren Figuren der Votivbilder des Serapis von denen der Grabsteine, sondern nahm sie alle gleich für Kinder des Hauses von den Pädagogen und der Trophos begleitet; und hierüber ist auch Friedländer p. 51 im Irrthum, indem er an das Opfer von Schwein oder Schaaf sich nicht

25) Ueber Einführung und Verbreitung des Serapis- und Isisdienstes und die Verwandtschaft beider vermittelst der Incubation s. meine Kl. Schr. III S. 97 ff. Wie in Athen und Griechenland überhaupt so gehn auch in Italien die Gelübde an Isis und Serapis (z. B. Grut. Inscr. p. 84 voto suscepto pro salute filii) neben denen an Asklepios und Hygiea her.

stösst. Le Bas giebt den Modius dem Aesculap bei N. 2. 3, die er hiernach erklärt (p. 105. 106), was eben so wenig erlaubt ist als den Scheffel für eine Mütze gelten zu lassen, mischt aber wenigstens nur zwei, nicht drei verschiedene Vorstellungen unter einander. Letronne gegenüber, in der Revue 1846 p. 92, wo er zeigen will dass wir es mit Göttern, nemlich in beiden nicht von einander geschiedenen Vorstellungen zu thun haben, und richtig bemerkt dass der Modius nie einen Sterblichen geschmückt habe, nennt er ihn Attribut des Serapis oder Pluton ohne diess mit seinen früheren Behauptungen eigentlich zu vermitteln (p. 93 s.) Letronne selbst hat über die Person mit dem Modius sich nicht mehr geäussert, wenigstens aber die Verschiedenheit des Votivreliefs von Merbaka an Asklepios und den Grabsteinen nicht verkannt. Hingegen sind diese von andern berühmten Archäologen von den Votivreliefen an Serapis nicht unterschieden worden, woraus nothwendig irrige, von allem geschichtlichen Nachweis und von aller Wahrscheinlichkeit in bekannten Vorstellungen des Alterthums verlassene Hypothesen über den Sinn der so untereinander verknüpften Vorstellungen als einer einzigen und gleichbedeutenden entspringen mussten. So nimmt Visconti das Worsleysche Bruchstück (Serapis N. 2) für sepulcral, vorstellend „den Verstorbenen am Mahle des Tartarischen Herrschers, eine Frau zu Tische sitzend mit einem Gott,“ und preist das Bruchstück woraus man nun erst die beiden Albanischen Grabreliefe bei Winckelmann und ähnliche, wo das Symbol des Modius fehlt, verstehen lerne [25]. Demnach wäre der Verstorbene als Serapis oder König der Unterwelt selbst dargestellt und die ihn überlebende Frau nähme an seiner Mahlzeit Theil. Wenn es denkbar ist dass die nicht gestorbene Frau im Hades bei Tische sitzt, sie die von Staub ist

26) Schon Cuper im Harpocrates dachte daran dass die Mahle dieser Steine auf den Zustand der Seligen deuteten, ähnlich wie Gori Mus. Etr. T. 3 cl. 3 tab. 19, 1.

mit dem welcher den Platz des „Tartarischen Tyrannen“ einnimmt, und begleitet von ihren Kindern, so werden auch die Dienerschaft und das Geräthe von der Oberwelt mit in den Hades versetzt und nicht die dort eingeführten seyn. So unschickliche, so widersinnige Dinge werden oft hingeschrieben wenn noch nicht alles Einzelne, das die Monumente meist mit so grosser Uebereinstimmung und Pünktlichkeit darstellen, gehörig aufgeklärt ist. Verwandt ist die Erklärung von Gerhard in der Beschreibung Roms Th. 1 S. 323. Th. 2 Abth. 2 S. 98, wo wir lesen dass eine solche vergötternde Verklärung der Sterblichen nur durch die Mysterien erreicht werden konnte (und wo auch das Pferd „den Todten zu tragen“ eingedrungen ist), auch noch im Text zu den Ant. Bildw. Taf. 76, 2 S. 315 f. Diese Erklärung hat Müller in der zweiten Ausgabe der Archäol. §. 428, 2, da die erste davon noch nichts enthält, sich mit Anführung der ersten Stelle angeeignet, der dabei das Relief von Merbaka einmischt, aber auch unteritalische Vasengemälde, die ihm das selige Leben der Gestorbenen so wie ihre buhlerischen Flötenspielerinnen — der Flug der Dichtung ist kühn — „Griechische Huris“ vorzustellen scheinen. Alles Unbegründete, Schielende und Widersprechende was in kleinen Zügen bei einer im Grossen und Ganzen falschen Erklärung leicht zum Vorschein kommt zu verfolgen bringt selten Gewinn, wesshalb ich es auch hier unterlasse. Auch Letronne schloss seine Polemik mit der sehr irrigen Behauptung ab, die er zu erweisen sich vorbehielt, dass das „Basrelief von Merbaka und die derselben Art allerdings Leichenmahle seyen, wo die beiden Gäste Verstorbene, aber ad formam deorum dargestellt seyen; ein Gegenstand der zu gleicher Zeit von den vorhergehenden (den Familienmahlen nach dem Leben) sowohl als von den ex voto verschieden sey, womit man sie nicht vermengen dürfe.“

Wenn es uns gelungen ist durch mühsame und ungründlichen Archäologen oder Liebhabern geistreich und mystisch in einander zerfliessender Vorstellungen gewisslich

als höchst pedantisch und müssig erscheinende Vergleichung an bestimmten Merkmalen Serapis und Isis von Asklepios und Hygiea und beide von sterblichen Ehepaaren zu unterscheiden, so ergiebt sich dabei eine allgemeine Bemerkung die nicht zu verachten ist. Wir sehen nemlich an einem noch viel auffallenderen Beispiel als an vielen andern früher beachteten den Hang der Griechischen Künstler bestätigt sich an das gegebene Gute in Figuren und Composition zu halten und dem Publicum bekannte beliebte Vorstellungen auch in veränderter Beziehung und Bedeutung immer von Neuem vorzuführen, indem sie mit dem Bewährten als etwas Feststehendem wie mit einem Stamm eine immer neue Auswahl und frische Zuthat und Erfindung in untergeordneten oder gleichgültigen Nebendingen gleichwie ein ausschmückendes Rankengewächs verbanden. Die Composition des Familienmahls war unstreitig das Frühere. Die näheren Motive unter denen diesen der Empfang von Betenden von Asklepios angepasst worden seyn mag, liegen nicht gerade am Tage. Scenen dieser Art werden sehr verschieden behandelt. Athene empfängt auf Reliefen in Athen Züge von Betenden stehend; gewöhnlicher ist es dass der Gott an welchen die Verehrung sich wendet, auf seinem Sessel mit Fussschemel sitzt. So Asklepios auf einem Relief in Verona im Mus. Veron. p. 141 n. 11. Bei dem Thron ein Altar, nach welchem von einer klein gehaltnen Figur ein Schwein geführt wird: die Opferer selbst sind abgebrochen. In Athen in den Propyläen und zwar in einer der Säulenhallen (N. 2711) ist „ein Relief mit Asklepios stehend, auf seinen Stab gestützt, die Schlange vor ihm und nach seiner Hand zu aufgerichtet, und mit zwei verehrenden Sterblichen in kleiner Gestalt vor ihm: hinter ihm aber gleich gross wie er Hygiea, die „im ausgedehnten mit beiden Händen gehaltnen Peplos oder in einem besonderen Tuch etwas trägt. Von der Inschrift am Rande nur noch ΛΙΙ sichtbar.“ Ich behalte die Worte meines an Ort und Stelle gemachten Notats bei, weil der Umstand des aufgehaltnen Peplos die Vermu-

thung Whelers bei dem Serapisopfer N. 3, wovon ich damals nichts wusste, bestätigt. Ein Epigramm von einer Statue des Asklepios das ich im Neuen Rheinischen Museum 1841 1, 215 N. 26 edirte, besagt:

Ἐν κόλπ]ῳ σωτὴρ Ἀσκληπιέ, χρυσὸν ἔχευ̃εν
Γάϊος ὑπὲρ τέκνων Γιλουίου εὐξάμενος.

Vgl. meine Kl. Schriften 2, 420. Vermuthlich begleitete ein Thieropfer die Entrichtung der Gold- oder Geldgelübde an die Heilgötter. Recht schicklich ist es dass die für die Asklepiaden bestimmten Gaben auf den Schoos oder in den aufgehaltnen Peplos, in die Büchse (also nicht acerra, wie Le Bas sie nennt p. 103. 105. 125) der Hygiea, der Isis in ihrer Tempelstatue niedergelegt und diess dann in den Reliefen nachgeahmt wurde. Nachdem das Ausstrecken auf dem Ruhebett für die Männer, während daneben die Ehefrau sass, so allgemein gebräuchlich geworden war dass wir auf einigen Grabsteinen den Mann allein oder auch Mann und Frau, ihn halbliegend, sie sitzend ausser der Mahlzeit, ohne Tisch dargestellt sehen, dass Krateros die Gesandten so empfieng, wie oben bemerkt wurde, mochte diess leicht auch auf einen Gott und eine Göttin übergetragen werden. Geschehen ist es in Bezug auf Dionysos und Ariadne, wie wir in so manchem Vasengemälde sehn, und auf Zeus (S. 240). Auffallender ist hingegen dass Asklepios auch Trinkschale oder Trinkhorn hält und ein Krater mit Wein neben ihm aufgestellt ist. Seine Schlange war freilich daran gewöhnt. In einem Relief bei Zanetti Statue d. S. Marco T. 2 tav. 17 hält Asklepios liegend und auf einen Stab gestützt in der Rechten eine Schale woraus seine Schlange trinkt. So reicht ihr auf dem Relief von Merbaka Hygiea die Schale hin und so auf vielen Monumenten. Eigenthümlich ist es, weniger dass auch auf den Gott der zwar der armen, Gesundheit suchenden Menschheit sehr nah steht, der menschliche Genuss übergetragen ist, da ja die Götter Nektar trinken und sie zechend auch dargestellt werden, wie z. B. an der bekannten Kylix des Sosias, als dass auch gerade die Einrichtung aus dem

wirklichen Leben, die Amphora oder der Krater, der einschenkende Diener beibehalten ist. Dazu kann nur das Vorbild der Grabsteine, welches bei der ganzen Anordnung dieses Votivbilds augenscheinlich nachgeahmt wurde, Anlass gegeben haben und das spätere Zeitalter kommt hinzu um den letzten Anstoss zu heben. Auf Serapis, der je nachdem er mit Isis oder Asklepios mit Hygiea am Ort einen Tempel hatten, an die Stelle traten, ist diess dann natürlich übergegangen. Lectisternien sind ein Römischer, durchaus nicht Griechischer Gebrauch, worauf auch Letronne besteht (Revue 1846 p. 351 s.)[26]) um den verworrenen Begriff abzuwehren dass das Relief von Merbaka wie der Samische Grabstein bei Tournefort (oben N. 41) und andre Lectisternien seyen mit Göttern, während andre dieser Denkmäler die heroisirten Verstorbenen enthielten, welchen Todtenmale von der Familie gefeiert würden.

Auch der Pferdekopf in der linken Ecke, der bei den Votivbildern beider Klassen so häufig gefunden wird, ist von dem Vorbild mit hinübergegangen und kann dabei die Bedeutung nicht verändert haben. Wie Gerhard ihn bei N. 11 der Serapisopfer auf den Ritterstand des Verstorbenen bezieht, so werden wir dafür nur den Ritterstand des Opfernden zu sagen brauchen und werden so eine befriedigende Uebereinstimmung der beiderlei oder dreierlei Compositionen in dieser Hinsicht anerkennen müssen. Auf einem der Votivreliefe der letzten Reihe (N. 10), wo aber Asklepios zu verstehn ist, sehn wir auch die Schlange unter dem Ruhbett, die freilich diesem Gott auch an sich zukommt, in seinen Tempeln umhergieng.

27) Die *ἱεραὶ θοῖναι* p. 352, wovon Letronne keine Beispiele zu kennen gesteht, sind nichts andres als die Opfermahlzeiten, *ὅσιαι θοῖναι* Aeschyl. Prom. 530, *θεῶν δαῖτες* Pind. I. II, 39, *θεῶν ἐνὶ δαιτὶ θαλείῃ* Hesiod.

Der Mensch von Prometheus aus Erde geformt nach Epikureischer Ansicht.

Taf. XIV, 26.

Mit Recht hebt Gerhard in Neapels Ant. Bildwerken (S. 52) die Merkwürdigkeit eines bei Pozzuoli im Jahr 1817 in einem Grabe mit drei andern gefundnen Sarkophags hervor, dessen „Gesammterklärung er bei oft erneuter Betrachtung vergebens gesucht habe.“ Er machte später die Vorstellung auch bekannt in seinen Ant. Bildwerken (Taf. 61 S. 304 — 6). Finati in dem Verzeichniss des Museums (R. Museo Borbon. p. 272 n. 260) giebt zwar eine Gesammterklärung, aber eine sehr oberflächliche, Prometheus stelle die Figur die er aus Thon gebildet, den Göttern vor. Eine sehr schätzenswerthe Erklärung gab O. Jahn in einem der trefflichen kurzen Aufsätze die er in die Berichte der k. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften einreiht (1849 S. 158 — 72 Taf. 8). Doch gesteht er selbst dass es ihm nicht gelungen sey alle Schwierigkeiten mit Sicherheit zu lösen indem bei einem späteren, Verschiedenartiges vermischenden, die manigfaltigen Vorstellungrn nicht immer klar aussprechenden Kunstwerk wie dieses die Aufgabe sey, eine Vorstellung oder eine Gedankenreihe zu entdecken welche in dieser eigenthümlichen Fassung anderweitig nicht überliefert sich finde. Die Deutung werde hier noch besonders dadurch sehr erschwert dass den Mittelpunkt der Darstellung nicht eine bestimmt ausgeprägte Handlung bilde, an welcher alle Personen sich mehr oder weniger nahe betheiligen, von

wo aus also die Beziehung derselben zu einander mit Sicherheit erkannt werden könne. Das Ergebniss seiner Betrachtungen spricht der Verfasser in diesen Worten aus: „Ich glaube auf diesem einfachen Wege zu einer klaren Uebersicht der Figurenmasse dieses Reliefs gelangt zu seyn, welche sich in bestimmt gegliederte Gruppen sondern, deren vielfach sich kreuzende Beziehungen zu einander sich in fasslicher Ordnung erkennen lassen. Wir sehen eine Darstellung des gesammten Weltalls in dem Gegensatz von Ober- und Unterwelt, in der Manigfaltigkeit der Elemente, aus welchen es gebildet ist und zwar in der doppelten Auffassung als rein natürlicher Kräfte und Wesen und als der in und über diesen Kräften waltenden sichtlichen Gottheiten der höheren Weltordnung. Inmitten jener und unter dem Schutze dieser wird durch Prometheus der Mensch als das letzte und höchste Geschöpf jener elementaren Kräfte gebildet und als das Wesen in dessen Bewusstseyn die höhere Weltordnung lebendig wird, beseelt." Da unter dem Lesen der gediegenen kleinen Abhandlung mir eine andre Bedeutung des Ganzen aus den zum Theil ganz eigenthümlichen Figuren und neuen Allegorieen hervorzugehn schien, die ich dem Verfasser brieflich andeutete, so war es dessen eigner freundschaftlicher Wille dass ich diesen Gedanken auch veröffentlichen möchte.

Die entweder von selbst kenntlichen oder durch O. Jahn festgestellten Personen sind, in der oberen Reihe Helios, Cölus, welche Figur auch Gerhard eben so benannte und mit welchem ich die noch weniger als sie selbst sichtbare Göttin hinter Zeus und Here als des Cölus Gattin Dea Dia oder Dies verbinden möchte; dann Zeus mit Eichenkranz gleich dem Dodonäischen, Here, welcher Hermes einen Beutel reicht: und diess wird von O. Jahn sehr wohl durch die Vergleichung zweier in Müllers Archäologie (§. 381, 4) zusammengestellten Denkmäler, worauf Hermes, der *ἐριούνιος* oder *πλουτοδότης*, der Erde (*ΓΗ*) und derselbe der Demeter den Beutel reicht, erläutert, mit Hinweisung auf das einst von mir hervorgehobene uralte Verhältniss der

Here zur Erde. Zwischen Here und Hermes ein kleiner Gott des Windes, dann Poseidon, Selene. In der mittleren Linie an beiden Enden, wie in der Schola Octaviae, *duae Aurae* velificantes sua veste, hier wohl wehend gedacht von Osten und von Westen her, an Poseidon geschmiegt Pluton, dann Prometheus, Möra, Eros, Aphrodite, Hephästos, hämmernd auf dem Schoose der Erde, der letzten Figur in der unteren Reihe, auf welche dann wieder nach der Linken hin folgen der aus Thon geschaffene Mensch, Amphitrite, der Genius (der Ausdruck ist so verständlich und bequem dass man ihn erfinden müsste wenn er nicht in Ermangelung eines bei den Alten üblichen von dieser allgemeinen und unbestimmten Bedeutung schon längst eingeführt wäre) der Genius des Todesschlafs oder „der Todten-Eros“ und eine auf Todtengebein sitzende Person die den Kerberos an seiner Kette hält und sein Bellen dämpft. Diese letzte Person erklärt O. Jahn mit Gerhard für männlich und nimmt sie für den Polygnotischen Eurynomos, den aber die Delphischen Exegeten nicht mit genau richtigem Ausdruck den Dämonen im Hades beizählten. Denn er ist nach dem Gemälde selbst nicht der Dämon, sondern ein Bild der Verwesung, der Fäulniss, eine der nur für die Stelle und den Zusammenhang im Gemälde bestimmten allegorischen Erfindungen des Polygnot, von denen wir weiterhin eine allgemeinere Anwendung nirgendwo gemacht sehn. Darum auch hat wohl Gerhard später den Ausdruck „Todesgenius“ vorgezogen, damit aber eine völlig neue, mit dem Kerberos verbundne Person ersonnen, deren Charakter und Bestimmung sich nicht wohl denken lässt. Die Figur ist aber auch dem Gesicht und den Körperformen nach nicht männlich, sondern weiblich, und zu thronen in der Unterwelt und den Kerberos, der sonst neben dem Sitze der unterirdischen Herrscher Wache hält, an seiner Kette zu halten kommt nur der Proserpina zu. Dass sie hier über Schädeln und Skeletten thront, hat, wie sich zeigen wird, im Ganzen dieser Darstellung seinen guten Grund und für diese

Proserpina ist es auch passend dass sie eher einer hochgeschürzten und gestiefelten Diana oder einer Furie als einer Königin in Haltung und Anzug nachgebildet ist. Ihre Miene ist finster und unhold.

Das Erste was nächst dieser Proserpina als neu und nothwendig bedeutungsvoll unsre Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist dass Eros mit seiner Fackel in dem Erdenkloose das Leben entzündet. Eben so ist durch die Berührung des Hephästos mit der Fackel des vom sonnebefahrenen Himmelsgewölbe sich herabstürzenden Knäbchens der Ausfluss des irdischen Feuers aus dem himmlischen angedeutet [1]). Eros ist Diener, Werkzeug der Aphrodite wie jenes Knäbchen des Helios. Dem Menschen dieses Bildwerks wird also nur Naturleben verliehen, zunächst von allen Göttern steht ihm Aphrodite. Doch diese geht nicht, wie die Möra die über dem Werdenden ihre Spindel zu drehen anfängt, ihn allein an, sondern die ganze Erde. Diese liegt, mit ihrem Füllhorn und einem Mohnstengel in Händen, am rechten Ende des Bildes und dass zwischen ihren Knieen Hephästos das Metall das er mit der Linken in der Zange hält, hämmert mit der Rechten, kann nichts anders bedeuten als die reizenden Gebilde die aus dem Schoose der Erde hervorgehn, als die Daedala Tellus des Lucretius, der auf den göttlichen Dädalos (Hephästos bei Pindar und in einem Vasenbilde) anzuspielen scheint. Im Frühling, singt Horatius (1, 4), führt Venus ihre Chöre der Nymphen und Gratien auf in der feuchten Mondnacht, während Volcanus glühend der Kyklopen schwere Werkstätten entflammt [2]). Sie ist es die nach

1) In Gerhards Archäologischem Anzeiger 1849 S. 105 ist ein Jaspis beschrieben: Vulcan mit Hammer und Zange in der Rechten und einer lodernden Fackel in der Linken; oberwärts Sol im Brustbild mit erhobener Rechten, welchem Vulcan zuhört. Rechts von diesem ein Hahn, links ein „in der Mitte halbirtes“ Gefäss.

2) Der Erklärung des Scholiasten: Jam appropinquat tempus aestivum; eo enim imminente in Aetna monte Volcanus procudit fulmina Iovi, quae in aestate mittat, folgen die neueren Herausgeber

Lucretius (1, 228) animale genus generatim in lumina vitae redducit (vgl. 1, 4 — 21). So erklärt sich nun die für O. Jahn nach dem Standpunkt von dem aus er das Bild betrachtete, nicht erklärliche Stellung dieser Göttin auf dem Sarkophag. Nicht eine abwehrende Geberde macht sie gegen die Annäherung des Knaben auf der Seite Vulcans; sondern die des Erstaunens, der theilnehmenden Freude an den farbenreichen Erzeugnissen der neubelebten Erde, auf welche sie deutlich den Blick hinrichtet. Gleichsam getheilt zwischen dem Menschen und der Natur, ist sie die Göttin beider; zu dem Menschen zieht sie Eros hin, der sie festzuhalten scheint, nach der Seite ihres Gatten und der Tellus will der andre

---

und Erklärer bei uns, so wie Orelli. Aber der Zwischengedanke an die Gewitter des Sommers wäre hier unzeitig, auch wenn man noch hinzudenken dürfte dass der Frühling nur kurze Zeit daure. Aber *dum* lässt zukünftige Gewitter nicht zu. Peerlkamp hilft sich indem er leporem qui est in absentia boni mariti hineinlegt. Aber solcher Scherz wie ihn Valerius Cato in der Lydia (70) und Lucian in den von Näke zu diesem p. 205 s. nachgewiesenen Stellen über Vulcans Ehe machen, würde das reine und edle Naturgemälde des zeugungsreichen Frühlings verunzieren: diese Venus führt nicht verstohlen diesen Reihen auf. Näke sagt von der Stelle des Horaz: eum locum primus et solus expedivit Toupius, indem er Toups Epist. crit. p. 114 Lips. versteht. Aber er irrt: Toup bezieht *imminente luna* auf die Ausbrüche der Vulcane, als ob die der Nacht besonders eigen wären. Thukydides, den er anführt, sagt nur dass sie in der Nacht glühend erscheinen, bei Tag rauchumhüllt. Durch *dum* mit den Chören der Venus verbunden, können die Kyklopischen Werkstätten hier nicht als Vulcane verstanden werden, da deren Ausbrüche nicht ein Merkmal des Frühlings sind. Sondern die Frühlingsgewitter, die von Regengüssen begleitet alle Keime hervorrufen, sind gemeint und durch das Bild der Schmiede nicht weniger kühn und schön angedeutet als durch die Chöre der Venus die Regungen in allem Lebendigen zur Frühlingszeit. Der Hephästos der Vulcane geht übrigens bei Apollonius III, 41 früh am Morgen (ἦρι) aus seinem Haus, worin er mit Aphrodite wohnt, an die Arbeit. Hier wo die Sache nicht mythisch, sondern allegorisch genommen ist, wird auf die Tageszeit keine Rücksicht genommen und darf *imminente luna* nicht peinlich mit dem *dum* verknüpft und auf Vulcans Arbeit mitbezogen werden

Genius, der sie mit beiden Händen zu fassen sucht, sie hinwenden. Dieser letztere ist übrigens nach den Formen die ihm die Zeichnung giebt, nicht ein jugendlicher Mann in kleineren Dimensionen, wie O. Jahn behauptet, sondern ein Knabe, den wir, obgleich er ein wenig grösser ist, doch mit den fünf andern, ebenfalls flügellosen Genien auf dieser Platte in dieselbe Klasse zu ziehen genöthigt sind: wie jene dem Sol, der Luna, der Proserpina, dem Neptun beigegeben sind, so scheint dieser die Tellus anzugehn, welcher er die Venus zuwenden will. Und so möchte ich auch den hinter dem Vulcan hervorragenden Knaben, der dem Sonnengenius zugewandt ist und in der Linken ein nicht kenntliches Werkzeug (gewiss nicht ein Pedum) hält als einen dem Vulcan beigegebenen Genius betrachten.

Diesem Bilde der vermittelst der Vulcanischen Wärme und Kunst zur Freude der Venus geschmückten Erde ist nun entgegengestellt die Unterwelt, Proserpina, Leichenmoder und Todesschlaf. Der Umstand dass Schädel und Skelette sonst nicht in verwandten Vorstellungen vorkommen, giebt ihnen hier, wo die Hauptabsicht ist des Menschen Natur und Schicksal auszudrücken, eine bestimmte Bedeutung, und welche könnte diess anders seyn als dass dessen Bestimmung sey mit dem Tod sein Daseyn zu beschliessen? Diess um so mehr als das Bild nichts enthält was dieser in die Augen fallenden Andeutung widerspräche. Pluto aber reicht vom Boden des Hades höher hinauf und schmiegt sich fest an Neptun an: diess nach der Bedeutung seines Namens, mit Bezug auf das Innre der nährenden Erde und ihre Verbindung mit dem Wasser, die sonst durch Vermälung der Demeter mit Poseidon ausgedrückt wird. Hier, wo das Amt des Todes der Proserpina, wie auch in spätern Grabschriften der *ἐπαινὴ Περσεφονείη*[3]) gegeben ist, und diess vielleicht

3) S. meine Sylloge Epigramm. Graec. n. 93. Horat. Od. furvae regna Proserpinae. Id. Sat. sed me imperiosa trahit Proserpina. Seneca Herc. fur. 549 Siculae regna Proserpinae. Martial. III, 43 scit te Proserpina canum.

gerade wegen dieser üblichen Vorstellung und Ausdrucksweise, ist die andre Seite des chthonischen Paars, indem nicht die eine Seite durch beide Gatten ausgedrückt zu werden bedurfte, dem Pluto darzustellen überlassen worden, der sonst auch selbst als Gatte der Demeter vorkommt. Zugleich wird Pluton so seinen beiden Brüdern räumlich genähert. Da er sowohl als Zeus seine Gattin neben sich hat, so ist auch die des Poseidon beigefügt worden, wodurch zugleich die Lücke die sonst in der unteren Linie geblieben wäre, sich ausfüllte.

Wenn dem ersten Blick der Figuren, der Handlungen und Bezüge zu viele und zu sehr durcheinander laufende sich darzustellen scheinen, als dass man vollkommne Klarheit und Sicherheit des Verständnisses zu erwarten hätte, so löst sich doch nach der Betrachtung im Einzelnen die scheinbare Verwirrung auf und Verhältniss in den Massen und Zusammenhang in Allem lässt am Faden des Gedankens sich wohl verfolgen. Der Mensch, im Mittelpunkte der Natur, wird von Aphrodite, die durch Eros ihm Genuss in seinem Lebenslaufe verspricht, in das Daseyn gerufen, aber gleich allen Gebilden der Erde ist er vorübergehend, indem er aus dem Lichte der Schöpfung, die in ihren Erscheinungen so gross und herrlich, so lebendig bewegt und wie nur für ihn vorhanden unter Augen gestellt ist, in den Staub und das Dunkel des Todes zurückkehrt. Diese Ansicht und Erklärung erhält nun noch von aussen eine grosse Bestätigung, durch den Gegensatz nemlich worin sie in Hinsicht der Natur und Bestimmung des Menschen sich befindet mit dem Capitolinischen und zwei minder vollständigen Borghesischen Sarkophagen im Louvre mit demselben Gegenstande, die vorher von O. Jahn sehr befriedigend erklärt worden sind [4]. Hier belebt Athene den Menschen durch den Schmetterling, die Seele die sie ihm mittheilt, und Eros und Psyche umarmen sich: gegenüber die Leiche des Menschen und der

4) Annali del Inst. archeol. XIX p. 306 — 24, tav. Q. R.

Schmetterling entfliegt, Hermes aber trägt Psyche, welcher Eros nachweint, in ein andres Daseyn hinüber. An den Seiten stehn sich gegenüber die Ueberlieferung des Feuers und der Künste durch Prometheus, indem die Hephästische Werkstätte (hier in anderm als dem Horazischen, aber auch in einem neuen Sinn oder Bezug) arbeitet, und die Busse desselben am Felsen. Hieraus lernen wir nun warum auf unserm Sarkophag Hermes so sehr herausgestellt ist indem er der Here einen Beutel reicht. Diess ist seinem Amt der Seelenführung absichtlich entgegengestellt: nur was Pluton und Poseidon aus der Erde fördern, übergiebt er der Here und zu dem Menschengeist hat er hier keine Beziehung als Vermittler der Ober- und Unterwelt: was Andre vom chthonischen Hermes lehrten, das läugnet der Künstler unsres Sarkophags mit denen die sich ihn aussuchen möchten. Absichtlich ist sogar Athene unter den grossen Göttern ganz ausgeschlossen die in dem Gegenbilde anstatt der Aphrodite dem Menschen so nahe steht. Nach dem Geiste dieses Systems dürfen wir auch den Zeus nur als Aether verstehn, wie so Viele ihn früh und spät auffassten, so wie Here nach ihrer Verbindung mit Hermes auf die Erde bezogen wird und dieser selbst als nur im Materiellen wirkend zu denken ist gleich dem Poseidon und Pluton. Darum mag auch der Sturmwind trompeten in dem Figürchen hinter Here und Hermes: wären die Olympischen Götter nicht auch allegorisch, sondern als die der positiven Religion verstanden, so würden Cölus, Dies, der Wind mitten unter sie gemischt sehr unpassend seyn.

Die Epikureische Beschränkung des Menschen auf den Anblick einer wunderreichen Sinnenwelt, auf Aphrodite als gleichsam seine andre Parze und auf ein Grab wird weniger befremden in der Vorstellung eines Sarkophags wenn wir uns erinnern dass aus denselben Zeiten in denen diese Vorstellung an manchen Sarkophagen wiederholt worden seyn mag, neben einer Mehrzahl von Grabschriften die auf die Fortdauer der Seelen tröstlich hinweisen und nur zu einem

Theil in meiner Sylloge zusammengestellt sind, auch nicht wenige erhalten sind welche genau mit der andern Vorstellung übereinstimmen. So die bekannte im Museum zu Bologna[5]:

Οὐκ ἤμην, γενόμην· ἤμην, οὐκ εἰμι· τοσαῦτα·
εἰ δέ τις ἄλλ' ἐρέει, ψεύδεται· οὐκ ἔσομαι.

So eine längere[6]:

Μή μου παρέλθῃς τοὐπίγραμμ' ὁδοιπόρε,
ἀλλὰ σταθεὶς ἄκουε καὶ μαθὼν ἄπει.
οὐκ ἔστ' ἐν Ἅιδου πλοῖον, οὐ πορθμεὺς Χάρων,
οὐκ Αἰακὸς κλειδοῦχος, οὐχὶ Κέρβερος κύων.
ἡμεῖς δὲ πάντες, οἱ κάτω τεθνηκότες
ὀστέα τέφρα τε γεγόναμεν, ἄλλο δ' οὐδὲ ἕν.
εἴρηκα. δι' ὀρθῆς ὕπαγε, ὦ ὁδοιπόρε,
μὴ καὶ τεθνηκὼς ἀδόλεσχός σοι φανῶ.

Die rauhe und die Zeit des Verfalls verrathende Arbeit kann uns nicht abhalten die Erfindung und erste Ausführung des Neapler Sarkophags einer für die Künste noch guten Zeit zuzuschreiben. Die Bilder von Himmel und Erde, Tages- und Jahrszeiten, Elementen und Naturerscheinungen hatten in der Römisch-Griechischen Kunst feste Gestalt gewonnen und an einigen mythischen Gegenständen, dem

---

5) Syll. Epigr. Gr. n. 61, wo ähnliche angeführt sind, nicht aber die bei Gruter p. 938, 8: *non fui, fui, memini, non sum, non curo.* Diess non curo ist durch *τοσαῦτα* ausgedrückt, welches Cavedoni Annali dell' Inst. archeol. XIX p. 149 durch eine sehr unglückliche Conjectur beseitigen wollte. In der Inschrift ist es sicher, wie ich selbst sah, auch der sehr sorgfältige Schiassi in seinem Guida per il museo (1814) giebt es p. 117. Le Bas Inscriptions recueillies par la Commission de Morée III p. 197 übersetzt *voilà tout.* Es ist wie unser eben so viel, gleichgültig.

6) Syll. n. 59. Die auf dem Stein beigefügten drei Distichen schliessen:

εἶφ' ὅ τι ὢν οὐκ ἦν, τοῦτο πάλιν γέγονα.

Zu bemerken, wie selbst ein Marc Aurel, in dessen Schrift das grosse entweder oder öfter berührt ist (VI, 10. 24. VII, 32), sich ruhig für Vernichtung ausspricht (XII, 5. 21. 26. 32).

Sturz des Phaethon u. a. sich besonders ausgebildet. Diese neuere, gegen die ältere Griechische im Ganzen betrachtet abstechende allegorische Darstellungsweise zeigt sich aber hier ganz original in der Belebung des Menschen, in der Stellung der Aphrodite im Sinn des Lucretius, in dem Ausdruck der kunstvoll gestaltenden Erde durch den schmiedenden Hephästos, in der Verknüpfung dieses Gotts mit Himmel und Sonne, in der Andeutung der Verwesung als des eigentlichen Todtenreichs, in der Anschmiegung des Pluton an den Poseidon, auch in der allegorischen Behandlung der oberen Götter nicht anders wie der übrigen in der unteren Reihe und es ist nicht zu verkennen dass der Erfinder von diesem allen viel poetischen Geist verräth und in seiner Bildersprache das Eigenthümliche des neuen Sinns mit den hergebrachten Figuren und Zeichen auf eine feine und zugleich überraschende und treffende Art zu vereinigen gewusst hat.

Sarkophag in Cöln*).
Dreifussraub.

Taf. XIV, 27. 28. 29.

Den Verfall der Kunst und den ausgearteten Geschmack erkennt man an den Sarkophagen, abgesehen von dem Styl in einzelnen Figuren, entweder an verunglückten und wunderlichen neuen Compositionen oder an einer Ueberladung mit verschiedenartigen älteren und besseren Darstellungen, so wie auch in einer früheren Periode die Vasenmaler der Appulischen Fabriken verschiedenartige Gegenstände auf beiden Seiten der Gefässe und unten und oben zu häufen und dabei in die Menge der Figuren, ganz im modernen Sinn, einen Vorzug der malerischen Darstellung zu setzen anfiengen als ihnen der Sinn für die alte Schönheit sinniger und ächt künstlerischer Composition ausgieng. Von dem Erstern giebt ein auffallendes Beispiel der grosse Sarkophag aus Parischem Marmor mit Dido und Aeneas zu Karthago im Museum Pioclementinum (7, 17), der vermuthlich in Griechenland selbst gearbeitet war und in den Anfang des vierten Jahrhunderts gesetzt wird. Für das Andere mag hier ebenfalls ein einziges Beispiel genügen, der eine von zwei im Jahr 1806 in Bordeaux gefundenen Sarkophagen, die am Ort sogleich auf glänzende Art herausgegeben wurden, wie es denn in den Französischen Städten immer Viele giebt die in

---

*) Jahrbücher des Vereins von Alterthümern im Rheinlande VII 1845 S. 94, wo der Sarkophag abgebildet ist Taf. 3.

den Besitz alter Denkmäler einen vaterländischen Stolz setzen und zur stattlichen Herausgabe derselben aufmuntern und förderlich sind [1]). An diesem grossen Marmorsarkophag nehmen Diana und Endymion, nach classischem Vorbild, aber mit einer Fülle nach und nach hinzugekommener Figuren überhäuft, die Vorderseite ein. Darüber aber an dem Deckel ist auf der einen Seite des für die Inschrift bestimmten Raumes das Urtheil des Paris eben so vollständig dargestellt und auf der andern Seite der noch zu setzenden Inschrift eine Zurüstung zur Jagd auf Rothwild. Dass diese Vorstellungen weder unter sich, noch auf den zu Bestattenden Beziehung enthalten, ist klar.

Ein in Cöln in alter Zeit ausgegrabener und im dortigen Museum jetzt aufbewahrter Sarkophag steht an Kostbarkeit und an Fülle der Figuren dem zu Bordeaux sehr weit nach; die verbindungs- und beziehungslose Manigfaltigkeit der zur Auszierung zusammengelesenen Gegenstände ist eben so gross: denn sicher hat Lersch darin sich geirrt dass er diese vier Scenen auf musische sowohl als gymnastische Gewandtheit des in der Inschrift genannten Bestatteten deuten zu dürfen glaubte. Dabei ist das Auffallende dass alle diese Scenen an Sarkophagen sonst gar nicht vorkommen und überhaupt, mit Ausnahme des nicht mythischen Paars, einer nackten Tänzerin und einer nackten Musikantin, die zu den drei andern schlecht genug passen, zu den seltenen gehören. Der Dreifussraub des Herakles war in Sculptur bisher nur an Tempelgeräth im Tempelstyl und die Befreiung der Hesione in Marmor oder Stein gar nicht bekannt. Eigenthümlichkeit wird man daher dem Cölner Sar-

---

1) Antiquités Bordelaises, Sarcophages trouvés à S. Médard d'Eyran. Bordeaux 1806 fol. Der hier berührte Sarkophag ist auch bei Clarac Musée du Louvre pl. 165 und R. Rochette Mon. inéd. pl. 76. Durchaus verschieden ist in alter Kunst ein langer Kasten von *nenfro* aus Tarquinia auf allen vier Seiten mit Geschichten bedeckt, alle gewählt und in Bezug auf einander, blutige Scenen, Thebische und Troische. Mus. Gregor. I, 96.

kophag nicht absprechen, man möge deren so viele gesehen haben als man wolle: und es lässt die unglaubliche Menge derselben nach gewissen Klassen der Darstellungen sich doch ziemlich bestimmt in der Erinnerung umfassen.

Die erste Vorstellung ist nicht ohne Wichtigkeit, nicht bloss weil sie eine dunkle und noch nicht befriedigend erklärte Fabel angeht, an die sich die verschiedensten Vermuthungen angeheftet haben, und weil sie sich an eine Reihe von Darstellungen anschliesst die bis vor wenigen Jahren nicht häufig oder nicht sehr bekannt waren, sondern auch darum weil sie diess auf so eigenthümliche Art thut dass schon um ihretwillen dieser Sarkophag seine Stelle im Kreise der nennenswerthen Denkmäler einnehmen wird. Passow, welcher nach Zoega [2]) die Denkmäler mit dem Dreifussräuber Herakles zusammengestellt und untersucht hat in dem ersten und zugleich letzten Hefte von Böttigers Zeitschrift für Archäologie und Kunst, zählte sechs Basreliefe, zwei geschnittene Steine und drei Vasengemälde auf. Die Reliefe sind sämmtlich, wie schon bemerkt, im hieratischen Styl und deuten auf ein oder das andere berühmt gewordene Vorbild hin, wie etwa die nach Pausanias (10, 13, 4) von den Phokeern um die 74. Olympiade in Delphi geweihten Erzstatuen von Diyllos, Amykläos und Chionis, an welche man in dieser Beziehung nicht ohne Grund gedacht hat [3]). Die Auffassung dass Herakles und Apollon den Dreifuss beide gefasst hielten und auf dem Punkte standen darum zu kämpfen und dass Leto und Artemis den Apollon, Athena den Herakles vom Zorn oder der Gewaltthat zurückhielten, ist

2) Bassiril. tav. 66. In der Indicaz. per la Villa Albani p. 60 n. 589 wird dieser Marmor *clipeo* genannt, was eine falsche Vorstellung giebt. Zoega giebt ihm keinen Namen, auch in dem Verzeichniss T. 2 p. 303 nur den nach dem Inhalt *contesa di Ercole ed Apollo.* Vermuthlich ist die Platte erst in neuer Zeit ungefähr achteckig zugeschnitten worden.

3) Marini in seinem discorso sopra tre candelabri im Giornale letter. Pisa 3, 177.

so sachgemäss dass man sie im Allgemeinen immer nachgeahmt hat. Nur wurde Leto, die man im Delphischen Tempel ihr selbst zu Ehren hinzufügte, als entbehrlich für die künstlerische Darstellung der Handlung weggelassen oder vielleicht ein und das andremal anstatt der Artemis genommen, dafür eine und die andre nah liegende Erweiterung angebracht und an dem Candelaber in Dresden andre Geschichten angeschlossen, so wie auch die Aussöhnung des Apollon und Herakles Stoff zu einer besondern Darstellung dargeboten hat, auf einer ehmals de Rossischen gemalten Vase [4]). Die sechs Basreliefe sind sämmtlich in demselben Styl und nach demselben Original ausgeführt, das an dem Dresdner Candelaberfuss, das im Haus Nani zu Venedig aus Cerigo [5]), die beiden Albanischen, wovon das eine bei Zoega, das andre jetzt in Paris ist [6]), das in Velletri im Hause Micheletti, das vorzüglichste von allen, das an einem Candelaber des Pioclementinischen Museums (7, 37). Zu diesen sind noch zwei Exemplare hinzugekommen, wiewohl nur theilweise erhalten, beide von Putealen herrührend, das eine aus Bartholdys Sammlung jetzt im königl. Museum zu Ber-

---

4) Zoega l. c. p. 12. Visconti M. Piocl. VII, 37 not. Millingen Vases de Sir Coghill pl. 11. Apollo drückt dem Hercules brüderlich die Hand auf einer von Zoega angeführten Stoschischen Gemme cl. 2 n. 1764, und ausgesöhnt den Dreifuss zusammen tragend kommen sie auch in einer Etrurischen Erzarbeit vor, die zum Fuss eines Gefässes gedient hat, in der reichhaltigen Sammlung des Hannöverschen Gesandten in Rom, Herrn Kestner, Bullettino del Inst. archeol. 1831 p. 195, und in Etrurischen Erzreliefen soll diess mehrmals vorhanden seyn. Gerhard auserlesene Vasenbilder Th. 2 S. 144 Not. 4.

5) Ausser von Paciaudi auch herausgegeben von Clem. Biagi in den Mon. Graec. ex Museo Jac. Nanii 1785. Im Eingang des Hauses Nani, in die Mauer eingesetzt, sah ich diesen Marmor noch 1806 und 1808. Thiersch nach seinen Reisen in Italien S. 266 fand ihn im Hause Tiepolo.

6) Mus. Napol. II, 35. Mus. Français T. 3 livr. 41 (Visc. Oeuvres div. IV p. 109), Clarac Mus. du Louvre pl. 119, 49 (n. 168) T. 2 p. 250.

lin[7]), das andre im neuen Museum Gregorianum (1, 98, 2), das sich in den Magazinen des Vaticans seit längerer Zeit befand. Die beiden Skarabäen in Goris Museum Etruscum (2, 199, 5, auch im Mus. Corton. tab. 38) und bei Caylus (4, 34, 5, auch bei Lanzi Saggio di l. Etr. T. 2 tav. 5, 11 p. 168) sind für uns hier gleichgültig, so wie auch eine Münze *ΘΕΒΑΙΟΝ* mit dem den Dreifuss forttragenden Herakles [8]).

Von grosser Bedeutung ist dagegen eine eigenthümliche Composition, die in gebrannter Erde zweimal in der grossen Sammlung Campana und in Bruchstücken in der Fogelbergschen die nach München in die königl. gekommen ist, vorkommt und von Campana in den Antiche opere di plastica tav. 20 herausgegeben wurde (Chiaten XIV, 29). Hier ist der Styl der edelste der Perikleischen Zeit; die Bekleidung des Herakles mit der Löwenhaut verliert durch die geschmackvolle Anordnung den Charakter des Barocken so sehr dass die Figur dem schönen Apollon mit leichter Chlamys gefällig entspricht. Die Veredlung durchdringt aber nicht bloss die in kräftiger Natürlichkeit auftretenden Gestalten, sondern auch die Auffassung ist würdiger durch den gewählten Moment und den Charakter des Streits. Die beiden Streitenden halten nemlich den zwischen ihnen stehenden, im grossen Styl geformten Dreifuss jeder an einem der drei über dem Becken vorstehenden Griffe fest gefasst, der Eine also macht den Anspruch, der Andre erkennt ihn nicht an; dass es zur Gewalt kommen könne, deutet die Haltung der Keule in der Rechten des Herakles leise an, aber noch hält Apollon den Bogen ruhig an sich, der mit dem Köcher nur zu seiner Tracht zu gehören scheint. Vom älteren Styl ist ausser der scharfen Bestimmtheit etwa noch beibehalten das zierliche,

---

7) In den Verzeichnissen N. 81. Panofka Mus. Bartoldiano p. 178. Eine Abbildung bei Gargiulo Mon. del Mus. Borbon. e di varie coll. private tav. 28, wo die Herkunft aus Cuma angegeben ist.

8) Von Visconti zu VII, 38 beigegeben tav. B, V, 11. Mionnet T. 2 p. 109. Sestini Lettere numism. 1817 T. 2 p. 94.

fast künstliche Auftreten der Figuren auf die Zehen, wiewohl es auch einen Ausdruck göttlicher Leichtigkeit giebt. Es ist nicht zu sagen wie viel Verstand in dieser so einfach aussehenden Behandlung der Aufgabe sich ausspricht.

Eben so sehr von dieser als von der so oft wiederholten alten hieratischen Darstellung (XIV, 28) sticht die an dem Sarkophag vorkommende (XIV, 27) auffallend ab. Diese, bei nicht zu verkennender Anmuth der Composition, die ein gutes Vorbild voraussetzen lässt, nimmt die Fabel nur äusserlich ohne sie in ihrer Bedeutung oder in dem was der Handlung charakteristisch ist ausdrücken zu wollen. Ein Lorberbaum, der unter den Reliefen des hieratischen Styls nur auf dem Albanischen in Paris beigefügt ist, bezeichnet die Scene. Apollon sieht dem Forttragen seines Dreifusses entweder mit Ueberraschung oder auch ruhig zu, indem er keine Anstalt macht die Laute, die er eben rührte, nur wegzulegen; und Herakles, der nicht eilig ist den Raub in Sicherheit zu bringen und seine Keule nicht in Bereitschaft setzt, scheint nur aus Neugierde, ob er verfolgt werden möchte, sich umzuschauen. Die Laute erscheint nirgends in den vielen Darstellungen der Sache in Vasenzeichnungen und der Gesichtspunkt unter dem der Bildhauer die Sache aufgefasst und nach dem er ein sinnleeres, charakterloses Bild hingestellt hat, ist recht gefällig für das Auge. Wie viele und grosse Verschiedenheiten dreier Zeitalter in der Kunst lassen s[illegible] in diesen drei Compositionen in je zwei Figuren anschauli[illegible] erkennen! Eine der letzten dieser drei verwandte Erscheinung bietet unter mehr als fünfzig, allermeist aus den neueren Nachgrabungen in Etrurien hervorgegangenen Vasen, die ich im dritten Bande zur Vergleichung zusammenstellen werde, ein einziges Gemälde dar.

Der Gegenstand des zweiten Reliefs am Cölner Sarkophag gehört zu den seltensten, Hesione von dem Meerungeheuer, dem sie ausgesetzt war, befreit, kommt in einem grossen Wandgemälde vor unter den Herculanischen (4, 62), so wie auch Antiphilus bei Plinius und ein Unbekannter in

der Gallerie des jüngern Philostratus (12) sie gemalt hatte, sonst nur in einem Albanischen Mosaikgemälde in Winckelmanns Mon. ined. 66 (Millin Gal. pl. 115, 443*) und in einem Thonrelief, welches uns eine der meister- und musterhaftesten Compositionen des Alterthums überliefert, in Campanas Ant. opere di plastica tav. 21. Die einzelnen Figuren des Cölner Reliefs sind gut, sowohl die der angefesselten Hesione und das getödete Ungeheuer als Herakles. Aber an Verbindung und Handlung fehlt es gänzlich. Nicht einmal der Pfeil ist sichtbar durch welchen der Held das Ketos erlegt hat; und wie er da steht, mit der Keule und dem Apfel, der hierher gar nicht gehört, so ist es aus ganz andern Darstellungen entlehnt und er steht zwischen der Schönen und dem getödeten Thier wie ein völlig Fremder, um so mehr da auch kein Andrer da ist um die Hesione von ihren Banden zu lösen.

Die dritte Darstellung, Theseus und der Minotauros, an der Querseite rechts des Beschauers, ist in Sculptur wenigstens, ebenfalls den seltenen beizuzählen, obgleich dieser Kampf schon am Amykläischen Thron vorkam und in Athen an einer Metope des Theseion, angeblich auch an einer des Parthenon gebildet ist. Man findet ihn nur an einem Etrurischen Aschenkasten bei Gori (Mus. Etr. 1, 122, 2), wovon jedoch der von Lanzi (Saggio d. l. Etr. T. 2 p. 155) kurz erwähnte (Teseo che uccide il Minotauro è in un urna del Museo Regio) verschieden zu seyn scheint. Doch hat Fea in der Indic. ant. per la Villa Albani p. 24 n. 217 eine von Winckelmann für Hercules und Achelous genommene Gruppe auf Theseus und den Minotaur bezogen, weil sie ganz mit einer Athenischen Münze bei Caylus (T. 3 p. 131 pl. 34, a) übereinstimme. Ein von Winckelmann (Mon. ined. 100) und d'Hancarville edirtes Vasengemälde, welches, wie Böttiger zeigte (Vasengem. 3, 23), das im Dresdener Museum befindliche ist, war lange Zeit das einzige. Die merkwürdige Agrigentervase des Taleides kam durch Lanzi hinzu, Becker beschrieb im Augusteum zu Taf. 154 eine Lamber-

gische Vase und ich will eine noch nirgends erwähnte hinzufügen, die ich im kaiserlichen Cabinet in Wien im Herbst 1811 sah, ebenfalls schwarze Figuren auf gelbem Grunde und zu beiden Seiten der Hauptgruppe je zwei Nebenfiguren. In neuerer Zeit haben sich die Vasengemälde der ältern Art mit dieser Vorstellung, die von Athen aus sich überall verbreitet und Nachbildungen in allen Fabriken veranlasst zu haben scheint, so sehr gemehrt dass man sie fast in jeder Sammlung antrifft. L. Stephani macht deren in seiner Monographie über den Kampf zwischen Theseus und Minotauros, Leipzig 1842, worin S. 65 — 80 die Monumente fleissig gesammelt und verglichen sind (obwohl der Gedanke gerade von dieser Composition aus einen Ueberblick der Kunstgeschichte zu nehmen und die Composition der Griechischen Künstler zu würdigen und zu vergleichen nicht fruchtbar und glücklich genannt werden kann) neun vorher nicht gestochene bekannt, und allein im Museum Gregorianum sind deren vier andere hinzugekommen [9]). Der barocke Charakter des Gegenstandes erklärt es leicht dass er über die Thongefässe mit schwarzen Figuren hinaus, die dann, wie es zu geschehen pflegte, auch in der andern Art der Thonmalerei einige Nachfolge gefunden haben, von der Kunst, wo er nicht, wie für Athen durch die Person des Theseus, eine besondere Bedeutung hatte [10]), eben nicht begünstigt worden ist: und dass er in Römischen Fussböden später Zeiten häufig Aufnahme gefunden, wie die Mosaike von Chieti, jetzt in Neapel, von Aix, Salzburg und Gaeta zeigen [11]), andre aus Capua [12]), in Pavia (in S. Michele),

---

9) T. II tav. 8, 1. 57, 1. 62, 1. 2. Eine sah ich auch in der Sammlung des Banquier und Dichters Rogers in London. Auf der einen Seite des Theseus und Minotaur Ariadne mit dem Knäuel, ihr gegenüber eine weibliche und hinter jeder von beiden eine männliche Figur.

10) Eine gute Vorstellung dieses Kampfs ist in einem Relief in der Sammlung auf der Akropolis in Athen.

11) Bei Stephani S. 75. Der in Aix mit zwei andern (einer

im Waatland bei Orbe (1830 gefunden) und in der Nähe von Aventicum [13]), diess ist nur bezeichnend für den Geschmack der sich im Ganzen des in dieser Denkmälerklasse herrschenden Kunstkreises zu erkennen giebt. Ein Herculanisches Gemälde (1, 5) stellt eigentlich die freudige Dankbarkeit der bestürzten Athenischen Jünglinge gegen den Attischen Heros dar, das Ungeheuer liegt getödet am Boden; eben so in einem in Pompeji im Hause des Meleager entdeckten Monochrom, wo der Sieger sitzend des Siegs und der Ruhe sich erfreut (Mus. Borbon. 10, 51). Athenische Münzen und eine von Trözen, der andern Stadt des Theseus, und einige nicht bedeutende geschnittne Steine die den Kampf enthalten, können den angegebenen Gesichtspunkt nicht verrücken. Der Verfertiger des Sarkophags hat vermuthlich ein Mosaik vor Augen gehabt, und in der That kein schlechtes. Die Stellungen und die Gruppirung sind gut und, so viel ich die andern Darstellungen übersehn kann, eigenthümlich. Vasengemälde worin Herakles sich der Keule gegen den Minotaur bedient, hat schon Millin zusammengestellt [14]).

Im vierten Bild, an der andern Querseite, sehn wir eine Tänzerin, die den Peplos wie in ein langes Band zusammengefaltet schwingt um Figur zu machen, und eine Paukenschlägerin, beide, doch besonders die zweite

---

Theaterscene und zwei Fechtern und einem Ochsen) 1790 gefundne Fussboden ist mit diesen damals am Ort besonders herausgegeben worden; auch bei Millin Voy. au midi de la France pl. 34 T. 2 p. 239 (wo auch die beiden andern aus Aix, pl. 33 die Scene der Komödie, pl. 35 Dares und Entellos, wie die zwei Fechter genannt werden). Ueber den zu Gaeta s. Bullett. Napol. 1843 p. 98.

12) Von da war im Jahr 1845 eine genaue antike Copie des einen im Museum zu Neapel befindlichen Mosaikgemäldes eben dahin zum Verkauf gebracht worden.

13) O. Jahn Archäol. Beitr. S. 271.

14) Peintures de Vases T. II p. 90 not. 4. [Eine gründliche Musterung der Darstellungen dieses Kampfs überhaupt enthalten O. Jahns Archäol. Beiträge 1847 S. 251 — 274].

sehr nachstehend allen übrigen Figuren des Sarkophags, ausdruckslose und schlechte Arbeit.

Zwischen dem ersten und zweiten Bilde, zweien Thaten des Hercules, hat der Sarkophag in breitem Felde die Inschrift:

D . M
C. SEVERINIOVITEALI. VETERANO
HONESTEMISSIONISEX· BFCOS
LEG· XXXVVSEVERINIASEVERINA
FILIAPATRIKARISSIMOADSEREN
TEVITALINIOHILARIONELIBERTO
FACIVNDVMCVRAVIT.

Von Lersch erhalte ich die Mittheilung dass in einer Inschrift bei Gruter p. XLVI, 9 ein C. Severinus Vitalis vorkomme, der mit dem des Sarkophags nahe verwandt, vielleicht derselbe seyn möge. Die Einerleiheit der Person hat die höchste Wahrscheinlichkeit: der Unterschied in Vitealis in der Cölner und Vitalis in der Römischen Inschrift, die sich nach Gruter in einer Capelle der Laterankirche befand und da vermuthlich sich noch befindet, verschwindet, besonders wenn man darauf sieht dass auch in der Cölnischen selbst der Freigelassene Hilario nicht Vitealinius, sondern Vitalinius genannt wird. Das Grutersche Monument ist eine Votivinschrift, die von drei Kriegern, wovon C. Severinus Vitalis in zweiter Stelle genannt ist, ob reditum numeri, wegen glücklicher Rückkehr der Cohorte [15]) nach Rom, da der Stein wohl nicht aus einem Standquartier in fremden Landen dorthin versetzt worden ist, dem Hercules Invictus et dibus (sic) omnibus deabusque pro salute l. septim. severi et m. aurelio antonino caesari gesetzt wurde, mit Angabe

15) Beispiele dieses Gebrauchs braucht man nur von Forcellini zu entlehnen. Tacit. Agric. 18 sparsi per provinciam numeri. Hist. I, 87 reliquos in numeros legionis composuerat. I, 6 plena urbs exercitu insolito, multi ad hoc numeri e Germania ac Britannia. Ulpian. Dig. III, 8 miles, qui communem causam omnis sui numeri suscipit u. a.

des Monatstags und der Consuln Lateranus und Rufinus. Diese Consuln sind die des Jahres 197, und dass dieser Zeit die Bildhauerarbeit und die Auswahl der an dem Sarkophag copirten Bildwerke wenigstens gewiss nicht widerstreiten, dass ihr vielmehr die willkürliche Zusammenstellung von Compositionen die zum Theil einer besseren Zeit ihren Ursprung verdanken, ganz angemessen ist, wird Niemand bestreiten. Auch hat es keine Unwahrscheinlichkeit dass Vitalis nach erhaltner honesta missio und bezognen Beneficien sich in Cöln, wo ein Römer damals viel Römisches und viele Landsleute fand, niederliess um seine Tage dort zu beschliessen. Wenn man die Geschichte der dreissigsten Legion verfolgt, wird man vielleicht noch Umstände finden die diese Annahme speciell unterstützen.

Wenn aber diess Verbinden beider Inschriften in der Beziehung auf die Person nicht blos zulässig ist, sondern das Gegentheil willkürlich und von aller Wahrscheinlichkeit verlassen seyn würde, so gewinnt dadurch der Sarkophag noch die besondere Merkwürdigkeit, dass er von Tausenden vielleicht der einzige ist dessen Zeit bis auf wenige Jahre bestimmt anzugeben ist [16]), an so manchen auch, mit und ohne Verse, Griechisch oder Lateinisch der Name des Inhabers eingegraben ist. Eine andere von der Zeitbestimmung unabhängige Merkwürdigkeit ist dass wir aus den verschiedenen Bildwerken, wozu der Steinmetz doch vermuthlich die Vorbilder am Orte vorfand, ungefähr schliessen können, da sie zum Theil so ungewöhnlicher und neuer Art sind wie gezeigt worden ist, welch eine Fülle von Darstellungen des gewöhnlichen Schlags, die sich aller Orten so vielfältig zu wiederholen pflegten, die in Cöln und den Landhäusern und Grabstätten umher ausgestreuten Bildwerke Römischer und Griechischer Künstler enthalten haben mögen.

---

16) Den Sarkophag mit Lateinischer Inschrift in Gerhards Antiken Bildwerken Taf. 28 führt Henzen im Bullettino des archäol. Instituts 1849 S. 101 in das erste Jahrzehent der Regierung Marc Aurels zurück.

Der Beziehung beider Inschriften auf dieselbe Person stellt Henzen im Rheinischen Museum 1846 S. 634 entgegen dass der Vitalis der Gruterschen eques singularis sey und als solcher, wenn auch als beneficiarius consulis, schwerlich in eine Legion zurückgetreten seyn würde. Urlichs erwiedert darauf im 9. Hefte der hiesigen Jahrbücher S. 151, dass die Allgemeinheit jener Bemerkung zu bezweifeln sey, giebt aber ihre Wahrscheinlichkeit für den vorliegenden Fall um so mehr zu als auch die Namen Severinius und Severinus verschieden sind. Dafür weist er einen andern Grund nach warum der Sarkophag älter seyn müsse als das Jahr 223. Zugleich weist er eine Nachbildung der Hesione des Cölner Sarkophags in Sandstein in einem in der Eifel gefundnen Bruchstück eines Reliefs und dieselbe That des Hercules mit drei andern (Antäus, Löwe und Hindin) an einem Altar in Durlach nach. Auch trägt er aus Gerhards Apulischen Vasengemälden Taf. 11 und einen dazu angeführten Glascamee mit Hesione nach.

Römische Jagd *).

Eine Sarkophagseite im Augusteum Taf. 110, von verständiger, lebenvoller Anordnung und guter, vorzüglich in den Thieren charakteristischer Zeichnung enthält eine wilde Jagdpartie. Durchspiesst stürzt ein Hirsch, mit neben herausgestreckter, gebissner Zunge; ein Löwe, der eingeschmiegt gähnt, nachdem mit dem Speer ein muthiger Jüngling ihn traf (Ilias 20, 167), und der in dem verachtenden Aufblicken zum Jäger und im Schmerz den Hund vergisst der sich unten an seinen Leib klammert, während zwei andre ihre Versuche bereuen; und drittens ein ungeheurer, gegen den Löwen kolossaler Eber, der angeschossen einen Burschen niedertritt und von hinten mit einem gewaltigen Spiess in den Rachen gebohrt wird, den Hunden allzu überlegen. Oben, wie in der Ferne, streckt noch ein Auerochs seinen Kopf heraus. Ueber dieser unteren Linie sieht man hauptsächlich zwei Reiter mit furchtbar gesträubten Haaren, wovon der eine zurückflieht nachdem er den Löwen geschossen, und der andre nun nach ihm sticht, und einen dritten auf den Eber gerichtet. Diese Reiter sind in langen Hosen und weiten über den Hüften gegürteten Kitteln und mit einem Mäntelchen darüber bekleidet. Um den Eber sind vier Personen zu Fuss beschäftigt. Der Verf. sieht in diesem Ganzen die Kalydonische Jagd, denn dafür spreche die Grösse des Ebers, die allerdings barbarisch gekleideten Jäger könn-

*) Heidelbergische Jahrbücher der Literatur 1812 S. 324 f. 1816 S. 503.

ten die Kureten, Einwohner des Landes vor der Ankunft der Aeoler aus Elis, bezeichnen, und dass bei Aufsuchung des ungeheueren Ebers noch andre wilde Thiere in den Wurf kommen, sey der Natur der Sache angemessen, das Bild werde dadurch eher bereichert als überladen und der Künstler habe den Vortheil sich im Thierzeichnen sehen zu lassen. Dieser Erklärung steht manches entgegen. 1. Gehört die Kalydonische Jagd unter die Vorstellungen in Basreliefen die einen fast unveränderlichen Typus haben. 2. In den häufigen Wiederholungen derselben findet sich die vollkommenste Einheit, Alles auf den Eber bezogen, auf den hier nur ein Drittheil der ganzen Handlung fällt. 3. Dass die Kureten so eigen gekleidet seyen, dass gerade sie allein reiten sollten, ist schon darum kaum zu glauben weil sie so die Hauptpersonen vorstellen würden; denn das Volk um den Eber herum sieht gemein aus, gar nicht heroenartig. Besonders würde der welcher stolz auf den Eber zusprengt, dem angeblichen Meleager, der von hinten den schon geworfenen Eber sticht, sehr schaden. 4. Atalanta soll in einer Figur zu erkennen seyn die nur halb sichtbar und auch übrigens untergeordnet ist. Nach dem Stich lässt sich nicht behaupten dass diese Figur keine weibliche sey; aber bezweifeln darf man es aus dem Ganzen. (Eine entblösste Brust findet sich oft auch an männlichen z. B. gleich Taf. 111). Doch gesetzt sie wäre es, so kann es ein Weib aus dem Volk seyn, das mit ausgezogen ist. Atalanta erscheint immer und muss der Natur des Gegenstandes nach erscheinen edel und schön gerüstet, wie eine Diana unter den Jägern. Demnach vermuthen wir dass vielmehr hier nicht jene, noch überhaupt eine bestimmte, sondern irgend eine Jagd ausgeführt sey, eine schaurige, gefahrvolle, in der Zeit wo dergleichen, unter die Hofliebhabereien aufgenommen, sehr kühn und ritterlich betrieben, ein grosses Interesse für die Römer gewonnen hatte. Die Vorstellung einer kaiserlichen oder überhaupt Römischen Jagd, musste aber immer in gewissen Schranken der Wahrheit bleiben. Wollte man

aus artistischen Motiven die Gefahr und den Streit des Muths und der Kräfte zum Aeussersten steigern, so lag der Gedanke nah, auf ein Feld freierer Erfindung tretend, ein nordöstliches Volk, von bekannter Kühnheit und das nicht zu gut für solche halsbrechende Kämpfe schien, gegen die Störer seiner Ruhe ausziehn und streiten zu lassen oder im ganzen Umfang dessen Jagdlust vor Augen zu stellen. Den kolossalen Eber brauchte man aber nicht gerade aus der Kalydonischen Jagd zu borgen. Aehnliche sind bekannt aus dem Alterthum z. B. der welcher die Mysier nöthigte nach vergeblichen Anstrengungen die Hülfe des Krösus anzusprechen, Herod. 1, 36, und mancher Weidmann kann aus den Erzählungen seiner Vorfahren angeben, wie ungeheuer der Eber in ungestörtem Wachsthum werden kann. Treffend scheint der Verfasser die schon ihrer Kleinheit nach ideale Figur in der einen Ecke einen aufgeschreckten Berg-Genius zu nennen. Der Alte streckt den Arm aus, als ob er dabei spräche: Platz für alle hat die Erde, was verfolgst du meine Heerde?

In Ansehung dieser Jagd überzeugt uns der Herausgeber auch in dem Anhang zum dritten Bande des Augusteums immer noch nicht, wenn er gleich wiederholt (nicht ohne Prüfung hoffen wir) versichert dass die eine Figur weiblich sey. Möge die Jagd seyn welche sie wolle, die Kalydonische konnte nicht zugleich gegen Löwen und Hirsche gerichtet seyn, noch konnte Atalanta so unbedeutend angesehen werden, und allerdings soll man in allen Hauptvorstellungen Uebereinstimmung der wesentlichen Gedanken, wenn auch nicht immer der Figuren und der Anordnung suchen. Jagden ohne Bestimmung der Personen sind etwas Altes in der Kunst. An der Tempelpyramide z. B., die Alexander dem Hephästion errichten liess (Diodor. 17, 115 ff.), kommen welche vor. Die Löwenjagden nahmen die Künstler von Homer und andern Dichtern auf (besonders Quintus Smyrnäus erinnert oft daran; wenn gleich der Löwe in den Nibelungen 3748 nicht mehr gedichtet seyn möchte als die bei

den alten Griechen*). Die kaiserlichen Jagden (z. B. Sueton. Domit. 19) waren etwas so Abentheuerliches dass die Kunst leicht ein übereinkommliches und nicht das wirkliche Costüm dabei angewandt haben mag, so wie ja auch in Bewegung und Handlung offenbar viel Gedichtetes ist. Wenn man nun neben den Asiatischen Thieren Asiatische Tracht der Jäger angemessen gefunden hätte? Im Grab der Nasonen Taf. 29, ist eine Jagd gemalt wo die Tracht verschieden ist.

---

*) Vgl. meine Kl. Schr. II, 199 f. Spanheim zu Callim. in Cer. 52. wo er die Stellen des Aristoteles anführt, macht auf das Uebergehn der Molossischen Löwen von Oppian und Bochart aufmerksam. Die Erzählung Herodots beruht sichtbar auf einer Volkssage, die in etwas Symbolischem ihren Grund gehabt haben dürfte. Einen Löwen der den Stier zerfleischt haben Münzen von Akanthos.

Zwölf Basreliefs Griechischer Erfindung aus Palazzo Spada, dem Capitolinischen Museum und Villa Albani, herausgegeben durch das Institut für archäologische Correspondenz. Rom 1845. Fol.*).

Das Werk, dessen Text, wie leicht zu erkennen, von Herrn Emil Braun, dem Herausgeber der Institutsschriften verfasst wurde, ist dem hohen Protector dieses Instituts S. M. von Preussen dedicirt. Die Kupfertafeln sind von Guglielmi gezeichnet, von Marucci gestochen und 27 Vignetten, meistentheils zur Vergleichung ausgewählte Monumente darstellend, dienen dem durchaus geschmackvoll ausgeführten Ganzen zu einer sehr angemessenen Verzierung. Den beträchtlichen Aufwand zu dieser Ausführung bot die Freigebigkeit eines Deutschen Edelmanns Herrn von Lotzbeck dar, ein Beispiel kunstgebildete und höhere Sinnesart zu bethätigen das heutiges Tags auch in England, Frankreich und Italien ziemlich selten seyn möchte. Die Kupferstiche sind durch ihre Grösse, durch die Ausführung der Zeichnung, durch Treue und Schönheit der Darstellung geeignet einen dem Eindruck der Monumente selbst verwandten Genuss zu gewähren, während die gewöhnlichen Zeichnungen nur einen Begriff von ihnen geben, den der Beschauer der Vorstellung der Werke, wenn er es vermag, zu Grund zu legen hat. Der Text ist nach Inhalt und Form mit so schönen Abbildungen in angemessener Uebereinstimmung, höchst ausgezeichnet durch jenes feine, gefühlte und wohlverstandene Verständniss der alten Kunstwerke welches seltner zu seyn scheint als man sich denken sollte. Fast bei jeder Tafel kommt eine und die andere allgemeinere Bemerkung vor woraus klar zu erkennen ist, wie viel ausser seiner umfassenden Denkmälerkunde auch der Geist der Auffassung von

*) Bulletino 1846 p. 54 — 64.

Seiten dieses Kunsterklärers der sogenannten Archäologie zu leisten verspricht. Auch die Bemerkungen über die Villa Albani in der Vorrede, über die schöne, auf die Räume bemessene Anordnung der Monumente in der Weise des Alterthums selbst, sind so treffend als schön geschrieben.

Durch die Entdeckung einer so wunderbaren Menge von gemalten Vasen in den alten Nekropolen und so vieler Monumente aller Art in der jüngsten Periode ergab sich natürlich die vorherrschende Richtung auf die Erklärung der neu zum Vorschein gekommnen Vorstellungen aus der Mythologie und den Gebräuchen: die Belange der Kunst traten im Ganzen genommen in den Hintergrund. Noch bleibt zwar unermesslich viel zu erklären und zu errathen oder auch zu berichtigen übrig, doch wird sich bald hoffentlich die Sache wieder dahin ausgleichen dass wir die Kunstwerke im Sinne der gebildeten Welt noch mehr als nach gelehrten Liebhabereien der Antiquare zu würdigen und zu beleuchten suchen, ganz in dem Verhältniss wie sie bei ihrer Entstehung sich zur Welt verhielten im Allgemeinen gleich der Poesie bestimmt für das Gefühl und den Verstand Aller, nur ausnahmsweise oder in untergeordneten Anwendungen für besondre kleine Kreise, die sich über unbedeutendere Sagen, Gebräuche, Zeichen, Witze und Spielereien verstanden, ohne die geschickte Künstlerhand für sich zu finden die ihre örtlichen oder von kleinen Eigenheiten des Cultus und der Lebensverhältnisse abhängigen Darstellungen hätte zum Bedeutenden erheben und in den allgemeinen Kreis der Kunst einführen können. Der Geist ists welcher lebendig macht; diess findet selbst auf die alte Kunst wie sie vor uns liegt Anwendung, obgleich die wohlverdiente Schätzung alles Antiken leicht dahin führen kann die unendlichen Abstufungen dieser Schätzbarkeit nicht genug anzuschlagen: und der Gelehrte der die weise Regel befolgt auch das Geringste nicht gering zu schätzen weil es wichtig werden kann, hat sich besonders zu hüten dass er nicht in vielem Geringen sich zu sehr verliere, um noch für das Grosse und an sich Werth-

volle von selbständiger und unerschöpflicher Bedeutung den Blick und die Zeit frei zu behalten.

Unter die Zeichen dass auch in unsern dem Verstand und dem Wissen vorzugsweise huldigenden Zeiten im Kunststudium der Geist Winckelmanns fortlebt, gehört auch das hier angezeigte bedeutende Werk. Diess Studium hat sogar in äusserlichen Erscheinungen die Vorbedeutung, dass es, anstatt in die antiquarische Gelehrsamkeit zurückzusinken aus der es Winckelmann zur geschichtlichen und philosophischen Erkenntniss erhob, in neuer und grösserer Gestaltung sich hervorbilden wird. In seiner Zeit und durch ihn hatte es nur einen Mittelpunkt, Rom. Denn Rom war ausschliessend der Hauptort der Denkmäler, und von ihnen selbst, die durch keine Art von Nachbildern ersetzt werden können, zieht dieses Studium seine nächste und beste Nahrung. Seitdem haben immer mehr noch auf andern Punkten sich Kreise von Denkmälern anderer Epochen als die in Rom vertreten waren, aufgethan und diese werden immer mehr auch Kreise von Kunstgelehrten um sich versammeln die auf sie zunächst und am meisten ihre Arbeiten richten. Als die neuen Hauptorte dieser Studienkreise sind Athen und Neapel zu betrachten: als theilnehmend brauchen nicht bloss Einheimische gedacht zu werden, was besonders auf Athen angewandt dieser Ansicht oder dieser Speculation auf eine nicht ganz entfernte Zukunft einen etwas wunderlichen Anstrich geben würde. Von dem Museum Athens ist der beste Theil in London, ein andrer an andern Orten zerstreut. Aber nach Griechenland werden sich dennoch alle die welchen die ältere Griechische Kunst vorzüglich am Herzen liegt, künftig vorzüglich hinwenden. In Neapel aber vereinigt sich weit am meisten von dem was aus späteren Zeiten der Griechischen Kunst, als sie im engsten Bunde nicht bloss mit dem Cultus und dem öffentlichen Leben, sondern mit allem Privatreichthum, ja mit allen Bedürfnissen des gewöhnlichen Lebens stand, auf uns gekommen ist. Was Rom von Copieen nach Griechischen Meisterwerken und von Original-

werken seit dem Ende der Republik bis zum Untergang des Reichs in sich schliesst, verliert von der einen Seite durch die erweiterten Kenntnisse an allgemeiner Wichtigkeit wie Alles und Alle auf Erden durch die Concurrenz verlieren: auf der andern wird es in seiner wahren Eigenthümlichkeit und in gar mancher Hinsicht in seinem Verdienst auch um so besser gewürdigt werden jemehr es in Zusammenhang und Vergleichung gebracht werden kann. Auch Rom in seiner Kunst recht kennen zu lernen, wird man es auswärts in Florenz, Mantua und andern Städten Italiens, in der Townleyschen Sammlung des Brittischen Museums, in München, Berlin, Paris und vielen andern Orten aufsuchen müssen: doch behält dieser Zweig in Rom selbst für immer seinen nächsten Anhalt. In andern Ländern, wo die alte Kunst selbst nie auf bedeutende Art einheimisch geworden ist, so dass die Monumente selbst dem Studium seinen Gang und Antheil anweisen und eine Gewohnheit begründen könnten, wie in Deutschland, wird man vielleicht um so mehr Anlass nehmen sich frei nach den verschiedenen Gegenden hinzuwenden wo die noch vorhandnen Denkmäler sie in ihren grössten Entwicklungen in verschiedenen Zeitaltern erkennen lassen. Jedenfalls werden die Monumente, einmal ans Licht gezogen wie sie es nun sind, die Kunstgeschichte vor Einseitigkeit schützen und sie vielmehr zum Ausbau nach allen Seiten hin und in den richtigen Verhältnissen des Ganzen veranlassen und treiben.

Die acht Spadaschen Reliefe, die zusammen gefunden wurden, in Verbindung mit den vier andern Platten von derselben Form und Grösse, leiten die Aufmerksamkeit auf eine Anwendung des Basreliefs die zu den bedeutenderen in Rom und vielleicht schon seit den Zeiten der Griechischen Könige gehört zu haben scheint. Von den Triumphbogen her kannte man Darstellungen auf ähnlichen Spiegelflächen und besonders die vom Marc-Aurelsbogen scheinen seit der Schule des Michel Angelo in Rom eine Zeit lang viel Nachahmung gefunden zu haben, wenn man darauf die ähnlichen (in der

Arbeit so verschiedenen) Reliefplatten in vielen Kirchen, z. B. in S. Agnese auf dem Platz Navona, in der Borghesischen Capelle in S. Maria Maggiore und an andern Orten, wie neben dem Moses des Terminibrunnens bezieht. Für die Wände von Sälen gaben solche Tafeln nach der gediegenen Pracht der alten Architektur und Decorationsweise eine sehr schickliche Verzierung ab; Gemälde auf getünchten, Reliefe auf marmornen oder mit allerlei schönen Steinarten eingelegten Wänden. [Ein Beispiel auch bei Zoega Taf. 19]. Und wie jede andre architektonische oder andre Bestimmung der Darstellungen, so muss auch diese auf unzählige Compositionen ihren Einfluss geäussert haben, wovon uns vielleicht nun die eine und die andre in Copieen die auf fremdartige Flächen übergetragen sind, bekannt wird und nicht mehr nach ihren ursprünglichen Motiven oder Bedingungen von selbst klar ist.

Die Anordnung dieser acht Tafeln ist eingerichtet nach der Voraussetzung dass sie paarweise unter einander in Beziehung standen, sowohl nach äusserer Symmetrie als auch nach dem Charakter des Inhalts. Taf. 1. 2 haben wir je eine Figur, Bellerophon der nach dem Himmel strebt und zur Erde tödlich verwundet zurücksinkt, und Adonis der aus den Armen einer Göttin in den Tod geht; Taf. 3. 4 je zwei Figuren in einem Gegensatz der Eigenschaften: Amphion, ein Günstling des Apollon, ist mit Zethus, der der Jagd und dem äusserlichen Leben ergeben war, und Odysseus den der Verstand, mit Diomedes welchen die Heldenstärke auszeichnet, im Streit. Taf. 7. 8. Paris von Eros verführt und derselbe von Oenone gewarnt. Hiernach lässt sich kaum zweifeln dass auch Taf. 5 und 6, mit drei und drei Figuren, wozu auf der einen noch ein Kind kommt, Pasiphae und Hypsipyle als zwei unglüchliche Königinnen oder unter irgend einem andern Gesichtspunkt zusammengestellt waren.

Sehr schön vereinigen sich nicht bloss nach den Dimensionen, sondern auch nach dem Geiste der Erfindung und der Behandlung mit diesen acht Platten die zwei bekannten aus dem Capitol, der Endymion und Perseus

und Andromeda und die beiden aus Villa Albani Herakles bei den Hesperiden und Dädalos und Ikaros.

Taf. I. Bellerophon den Pegasos tränkend, nicht nach der Legende dass der Heros auf Eingebung der Athene Chalkinitis dem Thier beim Tränken an der Quelle den Zügel überwarf, sondern nach der Fabel bei Hygin dass er nach dem Sieg in Lykien zum Himmel emporzufliegen strebte als er die Quelle aufgefunden hatte. Es braucht an diess Auffinden nur die Verheissung geknüpft gewesen zu seyn dass durch diese Quelle Pegasos die Kraft erhalten werde sich zum Himmel zu erheben, da man wunderbare Wirkungen von den Quellen abzuleiten gewohnt war. Die Beziehung auf diese wunderbare Quelle giebt dem schönen Bild eine ganz andere Wirkung als wenn man sie für einen gemeinen Brunnen nähme, an welchen Bellerophon sein Thier gelegentlich oder nach vollbrachtem Ritt zur Tränke führte.

II. Tod des Adonis. Die Wunde macht es unmöglich die schöne Figur für Meleager zu nehmen, wofür sie fast einstimmig von allen Erklärern gehalten worden ist. Der am Thürbalken aufgehängte Eberkopf ist so wie der Baum daneben nur zur Andeutung des Jagdvergnügens da, durch welches Adonis den Tod fand, wenn nicht der Künstler daran erinnern wollte dass derselbe durch einen Eber geschlagen worden sey: an seinem Haus ist von früheren Eberjagden ein Denkmal gestiftet, jetzt ist er auf einer Eberjagd erlegen. Eine Verschiedenheit der Sage wonach dem Adonis zugleich der Eber erlegen wäre, würde ein gänzliches Vergessen oder Missverstehn ihres Sinns und Zusammenhangs voraussetzen lassen. Wenn der Zahn des Ebers von einem Dichter etwa giftig genannt wird, so ist diess wohl uneigentlich für tödlich gebraucht und würde in die Erzählung oder Erklärung demnach nicht gehören. Nicht unwichtig ist es zu bemerken dass die Wunde hier in der Wade ist, welche die Bildwerke und die Dichter ausschliesslich an den Schenkel zu setzen pflegen. Dieser Abweichung legt der Erklärer mit Recht kein Gewicht bei, indem sie leicht durch künst-

lerische Rücksichten veranlasst seyn könne. Das Motiv des Künstlers scheint sogar kenntlich zu seyn; es liegt nemlich in dem einen der beiden trauernden Hunde, der sich an das leidende Bein anschmiegt und indem er den Kopf umdreht die Schnauze an den Verband anlegt als ob er den Schmerz fühlte der darunter brennt. Diess Mitgefühl des Thiers, das im Ganzen der Darstellung viel werth ist, konnte so schön auf keinen Fall ausgedrückt werden wenn an der stehenden Figur die Wunde höher lag. Wer hingegen diesen besondern Zweck nicht hatte, der versetzte sie in den Schenkel weil man sie da grösser und gefährlicher sich vorstellen konnte als in der Wade. Und aus diesem Grunde erscheint vielleicht Philoktet auf einem neulich in Griechenland zum Vorschein gekommnen meisterhaft geschnittnen Stein durch künstlerische Rücksicht am Schenkel, statt am Fuss verbunden *). Der andre Hund neben dem Adonis steckt, wie von Schrecken oder Schmerz betroffen den Kopf unter, was auf eine unbewegliche Stellung deutet. Der Ausdruck in diesen beiden Thieren, in dem sich naive Kunsterfindung spiegeln kann, ist beinah eben so schätzbar als der unübertreffliche in dem Hunde des schlafenden Endymion.

III. Amphion und Zethus. Sehr richtig ist die Bemerkung: „Einsam und wie ein Fremdling steht in dem der Diana geheiligten Bezirk Amphion dem Bruder gegenüber. In edler, sittsamer Haltung stellt er die Leier vor ihm hin und hat damit Alles gesagt.“ Es ergiebt sich aus dieser Auffassung des Künstlers dass Amphion den Bruder angeht und seine eigne Lebensansicht und Lebensweise nicht zu vertheidigen, sondern ihm zu empfehlen, ihn seines eigenen Glücks theilhaftig zu machen wünscht. Von dem schönen Griechischen Relief in Neapel, im Louvre und in Villa Albani, nimmt der Herausgeber an, was unserer Meinung nach nicht zu bezweifeln ist, dass die Namen Orpheus, Eurydike und Hermes den ursprünglichen Sinn der Vorstellung aus-

*) Jetzt abgebildet in der Archäol. Zeitung 1849 Taf. VI N. 3 S. 54.

drücken, die auf Amphion, Antiopa und Zethus nur angewandt worden, indem Amphion als ein anderer Orpheus zu denken und die Freude des Wiedersehns in beiden Scenen gleich sey: die unglückliche Wendung welche die eine nahm, liegt ausserhalb der Darstellung*). Aber eben darum kann

---

*) Die Winckelmannsche Erklärung (Kunstgesch. X, 2, 15), Aussöhnung des Zethus und Amphion durch Vermittlung der Antiope, nach den beigeschriebenen Lateinischen Namen des Borghesischen Exemplars, befolgt Visconti wie im Mus. Pioclem. T. VI p. 5, so auch in der Déscr. n. 212, ohne hier nur des andern in Neapel befindlichen mit den Namen *ΕΡΜΗΣ, ΕΥΡΥΔΙΚΗ, ΣΥƎΦꟼΟ* zu erwähnen. Zoega, der bei Herausgabe des dritten, ohne Namen, in den Basreliefen der Villa Albani Taf. 42 nach den Griechischen die Vorstellung befriedigend erklärte, schrieb bald nachher, als im Frühjahr 1808 das Borghesische Relief von der Mauer des Casino heruntergenommen worden war, um mit andern nach Paris gebracht zu werden, folgende Notiz nieder: „a. Die mir verdächtig gewesene Inschrift ist modern. Der Raum über den Köpfen der Figuren ist keineswegs so gross wie er von unten schien und lässt keine Inschrift voraussetzen. Die Buchstaben sind sehr erhalten und frisch, während die Figuren von der Luft verzehrt sind. Ihre Formen sind gezwungen. Es springt Allen in die Augen dass sie modern sind, und sie sind so wenig mit der Sculptur gleichzeitig als die des Hautreliefs, welches den Robert Malatesta zu Pferde vorstellt: ROBERTVS MALATESTA ARIMINENSIS. b. Der Marmor ist Pentelisch. c. Die Arbeit ist ähnlich der des übereinstimmenden Albanischen Monuments, doch in einiger Hinsicht überlegen und zu vergleichen mit der des angeblichen Pollux Bassir. di Roma tav. 51. Die Köpfe haben wenig Ausdruck, wenig Charakter, aber mehr Behandlung als die des andern. Die Figuren sind ein wenig svelter und sind ein wenig näher an einander gestellt. Grösser sind sie als jene ungefähr einen halben Palm. Ihre Bewegung ist genau wie in jenem; die Gewänder gleichfalls. Ein Umstand weicht ab. Orpheus trägt von unterhalb des Knies an über das ganze Bein wie eine Art von Strümpfen, eine sehr zierliche netzartige Bekleidung wie ich auf keinem andern Monumente gesehen, in Form eines Rhombus, die oben unter dem Knie gebunden ist." Was die Unächtheit der Lateinischen Inschrift betrifft, so hatte Zoega sie vermuthet Bassir. tav. 15 not. 5, und zu tav. 42 not. 4 bemerkt, wie leicht bei dem Aufsehn welches die Farnesische Gruppe machte und bei der Berühmtheit der Laute des Amphion die Vermuthung dass diesen auch jenes Relief darstelle, entstehen konnte. Antiope mit ihren Söhnen kommt ausser in der Katastrophe weder in Monumenten noch in den Autoren vor, ausser Brunck. Anal. II, 489, 44, wo sie zu einem Rechenexempel dienen müssen. Der Behauptung Zoegas dass das Albanische Relief ächt alt und aus der Zeit vor Phidias sey, widersprechen mit Recht Meyer zu Winckelmann Th. V S. 380 und Platner in der Beschreibung der Stadt Rom III, 2 S. 531; der Erklärung aber ist auch Gerhard beigetreten s. Neapels Antike Bildwerke S. 67; so wie Platner, dieser besonders darum weil die

ich auch nicht glauben dass bei dieser Uebertragung des Sinns und bei völlig unveränderter Composition in den Händen des Amphion und des Zethus der Sinn zu suchen sey dass jener nach seiner angeborenen Sinnesart die Mutter mit Gründen höherer Weisheit tröste, Zethus nach der seinigen sie beim Arm zu ergreifen und zur Rache fortzureissen scheine. Auf den Punkt des Wiedersehns scheint die Uebereinstimmung in beiden Scenen sich ausschliesslich zu beschränken. Wie Hermes die Eurydike führend freundlich bei der Hand nimmt, so hat Zethus liebvoll diese Hand gefasst, und wie Orpheus im Umschauen seinen Arm zärtlich um den der Eurydike schlingt, so Amphion den seinen um den seiner Mutter: nur den Ausdruck grösserer Zärtlichkeit hat er etwa vor seinem Bruder voraus, was aus der Umwandlung der Bedeutung zufällig sich für ihn ergab. Als Anlass zu dieser Umwandlung lässt sich, ausser der Absicht einer schönen Composition durch eine neue, durch die Beliebtheit der Euripideischen Antiope vielleicht eine besonders ansprechende Bedeutung, einen neuen Reiz zu geben, auch ein äusserer Umstand denken. Wenn ein Saal mit einer Reihe mythischer Scenen zu verzieren, nur eine Anzahl bezüglicher Thürstücke anzubringen war, so konnte ein Unternehmer der zu einer oder mehreren andern Vorstellungen, die er vielleicht alle von bekannten Originalen, nach der Art wie in Pompeji und überall die Wände häufig mit Gemälden verziert wurden, entlehnte, eine Antiope mit den zwei Söhnen brauchte und diese in einer classischen Composition nicht vorfand, sich dazu der Eurydike mit Orpheus und Hermes bedienen.

IX. Endymion. Die Göttin, welche der Raum nicht aufnahm, hinzuzudenken ist nach der schönen Erfindung des sie anbellenden Hundes nicht schwer; auch müsste man auf sie rathen, wenn sie nie dargestellt worden wäre. Doch ist sicher nicht auf dieses Errathen die Composition angelegt gewesen, sondern dargestellt worden für die welche die vollständige schon kannten, oder auch der schlafende Endymion mit dem ihn bewachenden Hund ist aus einer grösseren Composition, nach der zu Taf. 7 berührten Gewohnheit, ausgehoben.

Griechische Inschrift älter scheine und weil, wie Zoega bemerkt, die nicht Griechische Tracht dem Orpheus, aber nicht dem Amphion passe.

Geschnittne Steine.

Hermes Psychopompos *).

Taf. XVI, 30.

Mit dem Stoschischen Scarabäus, welchen Winckelmann Mon. ined. 39 auf Hermes deutete der die Persephone aus dem Hades zurückführe, Zoega eben so unwahrscheinlich auf Hermes bezog der das Bild der Nemesis oder Pandora trage, müssen wir vergleichen einen Sardonyx in Millins Pierres grav. inéd. pl. 30 und Gal. mythol. 51, 211. Dort eine kleine weibliche, hier eine kleine männliche Figur, beide nackt, welche Todte vorstellen die von Hermes Psychopompos zur Unterwelt gebracht worden. So scheint den Stoschischen Stein auch Tölken zu verstehn in dem Verzeichniss der K. Preussischen Gemmensammlung S. 55 N. 60. Dieser giebt dem Hermes einen auf die Schulter zurückgesunkenen Petasus, anstatt dessen die Winckelmannsche Zeichnung, unerwartet genug an dieser Stelle, eine Schildkröte darbietet: ein Petasos ist auch auf dem andern Stein, der durchaus als ein Seitenstück gelten muss, sichtbar. Der von Winckelmann angeführte Mercuriuskopf, der mit einer Schildkrötenschale statt mit Petasos bedeckt seyn soll, was von der in der Zeichnung unseres Steins angebrachten lebendigen Schildkröte sehr verschieden ist, befindet sich jetzo in der Sammlung des Herzogs von Buccleugh, s. Dallaway Anecdotes of the arts in England p. 338 (erste Ausgabe). Sonst trägt der Psychopompos die Psyche des Verstorbenen,

*) N. Rhein. Mus. 1842 I S. 431.

wie auf dem Capitolinischen Relief mit der Prometheusfabel (in der Gal. mythol. pl. XCIII, 383): auf beiden Gemmen ist weder die Psyche noch ein Eidolon nach alter Art, sondern ein Ebenbild der Person selbst, nackt und bloss, wie sie durch den Tod geworden ist, dargestellt, welche Hermes hinüberträgt. Ob die weibliche Gestalt des Stoschischen Karneols eine unheilwehrende Geberde macht, wie Tölken glaubt, oder ob der Künstler der Figur nur irgend eine naive Bewegung geben wollte, wonach sie sich künstlich im Gleichgewicht zu halten scheint, wie auch der männliche Todte des andern Steins auf eine eigne und ängstliche Weise dem Psychopompos am Arm hängt, weiss ich nicht. Ungewöhnlich ist das Band welches der Hermes des Scarabäus, gleich dem Dionysos, um das Haar trägt. Die von Winckelmann angeführte Bronze, die er so ganz unwahrscheinlich für Hermes mit Persephone nahm, ist seitdem öfter wiederholt und verschieden erklärt worden[1]. So klar nun im Ganzen die beiden Gemmen sind, so fremd und unerklärlich erscheint die schöne in Kreta gefundene geflügelte weibliche Thonfigur, eine leichenähnliche kleine Gestalt davontragend, die von Raoul Rochette in seinen Antiquités chrétiennes III p. 24 pl. 4 edirt wurde. Mag es vor der Hand eine örtliche Modification der altgriechischen Ker seyn, wie der gelehrte Herausgeber annimmt: nicht unähnlich ist in Lykisch-Griechischer Sculptur die geflügelte Frau welche die kleinen Kinder holt (etwa die *Γελὼ* bei der Sappho) an dem grossen alten Grabmal von Xanthos.

1) Annali dell' inst. archeol. II, 320.

Themis als Schlafprophetin.

Taf. XVI, 31.

Winckelmanns Erklärung dieser Stoschischen antiken Paste [1]) in den Mon. ined. tav. 44 ist von Böttiger und Tölken verschmäht worden. Jener sieht nur eine „vor einem Dreifuss schlummernde Träumerin“ [2]), dieser in seinem an guten Gedanken reichen Verzeichniss der k. Preussischen Gemmensammlung (S. 171 N. 792) eine jugendliche weibliche Gestalt auf einem Felsen vor dem auf einer runden mit Figuren geschmückten Basis stehenden Dreifuss des Apollo sitzend und schlafend oder trauernd, den Kopf auf die Hand gelehnt; vielleicht die Pythia.“ Beiden Gelehrten also enthält die Vorstellung etwas Zufälliges und Bedeutungsloses. Und doch sehe ich nicht ein was gegen die gehaltreiche Darstellung nach der Winckelmannischen Ansicht von irgend einer Seite einzuwenden wäre. Wir erkennen das Delphische Heiligthum nicht bloss an dem Dreifuss, sondern auch an den drei Horen welche dessen Fussgestell so wie die Ara an den obigen Kitharödenreliefen schmücken. Die Orakel der Gäa-Themis waren nicht vergessen und die spätere Zeit zeigt oft Neigung gerade zu den älteren Traditionen. Themistius lässt in einer mythologischen Erzählung von der Themis ein Orakel fodern, „denn noch hatte Apollon Delphi nicht“ (Or. 24 p. 305 e); Themis hat die Wahrsa-

---

1) Descript. du Cab. de Stosch p. 197 n. 1174.

2) Ideen zur Kunstmythol. II S. 111.

gungen eingeführt, sagt Diodor (5, 67). Ein Vasengemälde scheint die Ankunft des Apollon von den Hyperboreern zur Themis darzustellen (s. oben S. 74). Nun ist aber auch aus Euripides (Iph. T. 1258 ss.) bekannt dass den Sprüchen des Apollon in Delphi Traumorakel vorausgiengen, wenn gleich er nicht sagt dass Themis selbst sie geträumt und verkündigt habe. Aber indem sie die Wahrsagungen *ὕπνου κατὰ δνοφερᾶς γᾶς εὐνὰς* vermuthlich durch ihre Schlafpropheten gab[3]), konnte sie bildlich selbst als Traumprophetin vorgestellt werden, wie Apollon selbst auf dem Dreifuss sitzend. Der Themis wird der Dreifuss anachronistisch beigelegt auch von Euripides im Orestes (163), der auch die Erde der Träume Mutter nennt in der Hekabe (70)[4]): an der Paste bezeichnet der Dreifuss nur den Ort, ohne die Art dieser Wahrsagung anzugehn. Der Felsensitz ist ganz angemessen der Gäa-Themis. Die Figur einer Gemme in Begers Thes. Brandenb. T. 1 p. 140, welche Winckelmann anführt, ist zwar von dieser entlehnt, aber (wie so oft geschehn ist) mit veränderter Bedeutung in andern Bezug gebracht. Denn die Figur sitzt hier vor einem auf einem Baumstumpf, wie in Abgelegenheit, aufgestellten Aschengefäss und durch eine geringe Modification der Figur selbst ist bewirkt, dass wir nicht eine Schlafende, sondern eine Trauernde vor uns sehen. Dagegen ist Themis auf dem Dreifuss sitzend, einen Lorberzweig in der Rechten, mit dem beigeschriebenen Namen, zum Vorschein gekommen auf dem Boden einer schönen Kylix aus Vulci, im königli-

---

3) Vgl. meine Kleine Schrift III S. 92. Zoega ,Obel. p. 308 verstand irrthümlich das Orakel der Erde als das der unterirdischen Götter, Seidler aber in seiner Ausgabe *specus quasdam tenebricosas quale erat antrum Trophonii, in quibus oraculi consultores somnum petebant. — Erunt igitur γᾶς εὐναὶ idem quod χθόνιαι εὐναί cubilia subterranea, et eaedem simul dicuntur εὐναὶ ὕπνου, propterea quod in iis somnus hominibus solebat obrepere.* Höhlen vorauszusetzen ist kein Grund.

4) Iphig. T. 1251 *νύχια χθὼν ἐτεκνώσατο φάσματ᾽ ὀνείρων.*

chen Museum zu Berlin N. 1762, edirt von Gerhard in einem Programm, das Orakel der Themis, Berlin 1846. Vor dieser Themis, die zu der obigen Erklärung nur die Bestätigung, nicht den Anlass hergegeben hat, erscheint König Aegeus (*ΑΙΓΕΥΣ*) um das berühmte Orakel (*τὸν θρυλλούμενον χρησμὸν*) zu empfangen welchen Plutarch im Theseus (3) erwähnt. Dass anachronistisch Themis anstatt des Apollon ihm wahrsagt, schmeichelt in lockrer Weise der Attischen Stammeseitelkeit, da das Archaistische dem Adelstolz immer gemäss ist. Vielleicht soll gar die Trinkschale welche Themis in fast demüthiger Haltung auf der andern Hand wie für ihn bereit hält, den ehrenvollen Empfang eines so hohen Gastes sogar von der Delphischen Göttin bedeuten. Alte Sagen in Adelsgeschlechtern, z. B. Westphalens, erhoben einst deren Ahnhern auf ähnliche Art wenn sie diese in die Zeiten Christi setzten und wunderbarer Ehren theilhaftig werden liessen. An den Seiten der Kylix sind einfach Jagden, eines Ebers, eines Hirsches, dargestellt, auf Theseus deutend, welchen ja die Hauptscene eigentlich angeht.

Herakles und die Molioniden oder Aktoriden*).

Taf. XVI, 33.

Auf einer einst dem verstorbenen Lord Tlimmaind angehörigen Gemme, die in der Galeria Omerica Vol. 2 tav. 130 von Inghirami edirt wurde[1]) sind treuherzig nach dem Mährchen die zusammengewachsenen Brüder ausgedrückt. Der nackte Heros der vor ihnen steht, lässt, wie es scheint, in Schrecken vor ihnen das Schwerd sinken und die Waffen fallen, le armature che vedonsi a' di lui piedi, wie der Herausgeber sagt. Auf dem Schilde zu den Füssen dieses Heros ist ein Junonisches Gesicht gebildet. Der Helm ist ein sogenannter Korinthischer, das Gesicht bedeckend, mit Visir, wenn es ein Helm ist: aber es scheint eher ein abgeschnittner Kopf zu seyn, der auf einen zuvor von den Brüdern erlegten Krieger deutet.

Die Molioniden Eurytos und Kteatos, von Herakles getödet, was nach Pausanias (3, 18, 9) am Amykläischen Thron abgebildet war, hat Millingen auf einer Vase die ihm selbst gehörte, in seinen Ancient unedited monuments pl. 39 erkannt, aber unbemerkt gelassen dass die Füsse zweier der drei Gegner des Herakles unnatürlich zusammenhängen. Wenn diess nun nicht von einer argen Nachlässigkeit des Malers herrührt, was ich darum nicht annehmen möchte weil

*) Bullett. del Inst. archeol. 1834 p. 46.

1) Mit der Erklärung dass die drei Figuren dicht nahe unter einander seyen und den Ajas bei den Schiffen die Troer herausfodernd vorstellen, nach Il. XIV, 714. 824.

wir in der Gemme ein Beispiel vor uns sehen dass auch die Künstler das symbolische Mährchen auszudrücken versucht seyn konnten, so ist der Kampf so zu denken dass Herakles die Unzertrennlichen zu trennen sucht und damit eben zu Stande zu kommen im Begriff ist. Er hat sich zwischen beide eingedrängt und indessen er den einen mit der Keule zu Boden schlägt, ist der andere ausser Stande die Lanze zu gebrauchen und wendet sich zur Flucht um. Durch diese Einheit der Person würde sichs denn erklären dass die beiden Brüder nur Einen Waffengefährten haben, welcher dem Herakles zusetzt. Der Herausgeber nimmt diesen für den einen der Aktoriden und auf der andern Seite für die Nebenperson. Ihm waren auch andere Wiederholungen desselben Gegenstandes bekannt, die er aber nicht näher angiebt. In der einzigen die ich gerade gegenwärtig habe, bei Dubois Maisonneuve pl. 66, 3 sind die beiden Figuren zwischen welchen Herakles eindringt, ganz getrennt; die andre erreicht ihn mit ihrer Lanze nicht. Das Letztere ist richtiger, da durch das Gegentheil der Sieg des Herakles zweifelhaft würde: das Andere muss, wenn unsere Erklärung richtig ist, als eine der Unrichtigkeiten die in den Vasenzeichnungen nicht selten sind, betrachtet werden. Wie ist auch zu erwarten dass jeder Vasenmaler alle die Gegenstände die er copirte genau gekannt habe, dass namentlich solche Seltsamkeiten wie die Andeutung der zusammengewachsenen Brüder ist, vielen dieser Copisten verständlich gewesen seyn sollte?

Uebrigens nimmt Millingen an was Pherekydes (fr. 47) und Apollodor (2, 7, 2) erzählen, dass die Brüder zusammengewachsen und ihre Stärke nach diesem Verhältniss gross gewesen sey, komme bei Homer nicht vor und sey augenscheinlich ein späterer Zusatz. Doch verstand selbst Aristarchos in der Ilias (23, 638) zweileibige Brüder (*διφυεῖς*) und berief sich dabei auf Hesiodos; so nahm sie Ibykos. Mir ist es nicht zweifelhaft dass die leibliche Einheit, als Sinnbild einer unauflöslichen Eintracht, gerade das Ursprüng-

liche und Wesentliche in der mährchenhaften Sage von dem Heldenpaar der Epeier ist, und ich habe früher zu zeigen gesucht wie es der Genealogie und den Verhältnissen nach einem Paar zusammenwirkender und so Alles zermalmender Mühlsteine, die einzeln nichts vermögen, nachgebildet ist[2]).

---

2) S. meine Kleine Schriften II S. CII — CXIII. [Diese Erklärung ist bestritten in einer Abhandlung von A. Jacob zur Mythologie, ein Bruchstück 1848 S. 70 — 75, einer Abhandlung wonach dem Verfasser die Beleuchtung mancher mythologischen Erklärungsarten und Erklärungen weit besser gelingt als die des Mythischen selbst, wovon als Anhang auch eine Probe gegeben ist (indem er auch hier mit denselben Mitteln wie dort, Logik und Skepsis auszureichen denkt). Doch gerade die zusammengewachsnen Molioniden scheinen mir hier ihren Herakles noch nicht gefunden zu haben. Wenn der Verfasser zuvörderst erklärt verlangt, warum die Dichter die aus zwei Mühlsteinen geschaffnen beiden Helden sollten vorzugsweise durch Rosse und deren Führung ausgezeichnet haben, so liegt die Erklärung darin dass die Homerischen Helden überhaupt zu Wagen streiten. Dass aber allegorische Personen des Mährchens so gut wie der Dämonendichtung in Helden verwandelt werden konnten, liegt in einer Eigenheit des alterthümlichen Geistes. Dass Molione, die Mutter der Helden, Mühle sey, so dass der Müller (Aktor der das Getreide bricht) mit der Mühle, der Tochter des Müllers, die Mühle gezeugt hätte, ist (wenn es auch sonst ganz richtig so gestellt wäre) eine falsche, nemlich aller Erfahrung und Vergleichung zuwiderlaufende Art anspielende oder andeutende Namen mit Objecten durchaus zu identificiren und daraus „einen vollständigen Stammbaum aufzurichten.“ Poseidon in dieser Familie bedurfte keineswegs der Wassermühle zu seiner Erklärung, bedurfte überhaupt keiner Erklärung da Jedermann weiss, wie nah er Allem steht was das Getreide angeht. Ein im Positiven falscher Satz ist es sodann dass der Volkswitz gewiss vor Allem jedem von beiden Molionen oder Aktoriden selbst einen Namen gegeben haben würde der seine zermalmende Kraft, sein kornverderbendes, mehlschaffendes Drehen u. dgl. nach Volksart, in die Augen fallend, bezeichnet hätte. „Die Namen Kteatos und Eurytos aber bezeichnen jede beliebige Art des Erwerbes und der Bewahrung des Erworbenen, durchaus aber keine Eigenschaft welche vorzugsweise der Drehmühle zukäme und diess ist geradezu gegen die Natur eines Volksmährchens.“ Diess ist im Allgemeinen völlig ungegründet: bedeutsame Namen aus dem Kreise der nächsten Beziehun-

gen des personificirten Gegenstandes spielen oft in lockrerem Zusammenhang um ihn herum als in dem plumpen und starren der directen Ableitung im Stammbaum der Begriffe. Es ist auch falsch im Besondern: denn Brod ist der Haupterwerb für das Volk und es bewahrt sich sein Getreide wohl in verschlossner Grube oder hält überhaupt daran wie an etwas recht Liebem (wesshalb meine Uebersetzung Hab und Haltefest wohl bestehen dürfte); die Drehmühle aber hat ausser dem Zermalmen oder vielmehr durch dasselbe die Eigenschaft Brod zu erzeugen. Die mit diesen noch bedeutsamen beiden Namen weiter noch verknüpften scheinen bedeutungslos, wie ich in meinen Kleinen Schr. II S. CV schon bemerkte; sie sind später zugesetzt, vielleicht in bestimmtem Sinn, vielleicht in keinem, vielleicht neckisch, um den zu deutlichen Sinn des Mährchens, wodurch es als Geschichte verliert, zu verstecken. Wenn schon der Mythus, wie Jeden seine Erfahrung lehrt, wie an der nordischen Mythologie ein scharfsinniger Kenner derselben, Köppen sich mit Bezug auf Uhlands Thor ausdrückt, „so wie jede bildliche Darstellung, sein zufälliges Beiwerk hat, seinen rein phantastischen Schmuck, seine Zierrathen und Schnörkel, die kaum mehr als ein launenhaftes Spiel der Einbildungskraft sind und desswegen ausserhalb des Begriffs liegen," wie sollten uns an einem Mährchen, einem von Homer bis auf Pausanias fortgetragenen Mährchen zwei zuletzt hinzukommende Namen von Gattinnen des Kteatos und Eurytos abhalten eine sonst evidente Bedeutung anzuerkennen? Die Fabel von Schwalbe und Nachtigall als Schwestern, deren einer die Zunge ausgeschnitten wird, ist viel wunderbarer als die von den Mühlsteinen als Brüdern die zusammengewachsen sind und durch die Einheit gewaltig. Was den Schlusssatz betrifft, da kein altes Zeugniss „unsern Mythus" ein Volksmährchen nennt, so haben wir auch keinen Grund anzunehmen, er sey dennoch ein Volksmährchen, so geht er nicht mich und meine Erklärung, sondern die gesammte neuere Wissenschaft an und wurde wohl von denen selbst, von denen er entlehnt ist, in solcher Beschränktheit nicht verstanden].

Kämpfer mit dem Fangnetz *).

Taf. XVI. 32.

Eine alte Paste bei Winckelmann Mon. ined. 166 stellt einen Heros dar, nackt, behelmt, den Schild zu seinen Füssen, sitzend, von einem Netz umstrickt das er mit dem Schwerde zu durchschneiden sucht. In dieser Figur sieht Winckelmann den Phrynon, Anführer der Athener in dem Krieg mit den Mitylenern um Sigeon, welcher als ein sehr grosser und starker Mann den Pittakos zum Zweikampf herausgefodert hatte, von diesem aber dadurch überwältigt wurde dass derselbe ein unter dem Schilde verborgen gehaltenes Fischernetz über ihn auswarf und ihn darin verstrickte [1]). Diese Thatsache steht für uns ganz einzeln da im Griechischen Alterthum. Visconti in der Iconogr. grecque I, 2, 6 glaubt einen Mirmillon in dem von dem Retiarius über ihn geworfenen Netze zu erkennen, indem er mit Recht das Netz erst als Schutzmittel des Retiarius selbst, wie Winckelmann, betrachtet [2]). Die Netze worin die Mirmillonen eingefangen kämpfen, sind gänzlich verschieden nach dem Denkmale bei Winckelmann Taf. 197: auch ist die Figur der

*) N. Rhein. Mus. I, 432.

1) Strab. XIII, 1, 38, p. 600. *ἁλιευτικὴν ἀναλαβὼν σκευὴν συνέδραμε καὶ τῷ μὲν ἀμφιβλήστρῳ περιέβαλε, τῇ τριαίνῃ δὲ καὶ τῷ ξιφιδίῳ ἔπειρε καὶ ἀνεῖλε.* Den Dreizack setzt Strabon irrig aus dem Gebrauche der Retiarier, deren Kampfart man aus dieser List des Pittakos ableitete, hinzu. Plutarch. de Herod. malign. 15. *δικτύῳ περιβαλὼν τὸν ἄνδρα.* Polyaen. I, 25. *καὶ Σίγειον τοῖς δεσμίοις τῷ τε λίνῳ ἐθήρευσεν.* Diog. L. I, 74. Fest. v. Retiar.

2) Syllog. Epigr. Graec. p. 59.

Paste nicht die eines Fechters, sondern heroisch. Visconti selbst dachte später daran, der Stein könne zum Siegel für einen Namens Phrynon bestimmt gewesen seyn[3], das heisst doch, er stelle jenen berühmten Phrynon vor. Aber auch dieser Erklärung, der Winckelmannischen, steht Manches entgegen: dass Pittakos nicht mit dargestellt ist, wie besonders die geschnittenen Steine oft bloss Theile einer Composition enthalten; wenigstens das dass der Umstrickte sitzend ist, mit einem Gewand als Unterlage, und dass er das Schwerd gegen das umspannende Netz handhabt und also im Begriff ist frei zu werden. Darum bezieht sich die Paste wohl eher auf eine uns unbekannte oder bis jetzt nicht gefundene Erzählung, wodurch die streitig scheinenden Merkmale der Zeichnung sich einten.

Das Netzwerfen im Kampf ist wohl eine im höheren Alterthum öfter gebrauchte List, nicht eine zuerst von Pittakos für den besondern Fall gemachte Erfindung gewesen. Diess ist schon aus dem Fechterspiele der Retiarier und Mirmillonen, als einer stehenden Form des Kampfs, zu vermuthen. Denn wie sollte eine Einzelheit wie das von Pittakos angewandte Verfahren zur Entstehung jenes Kampfspiels in Italien wirklich den Anlass gegeben haben? Dass Polyän und Festus diesen Ursprung erzählen, beweist so wenig als unzählige Angaben über den Ursprung von Gebräuchen auf Glauben Anspruch machen können, was sie zum Theil von Anfang an selbst nicht ernstlich zu thun verlangten, indem man sich bloss in einer Combination oder witzigen Vergleichung gefiel.

Gegen den Feind gebraucht hat das Netz Aehnlichkeit mit einem andern weit verbreiteten rohen Kriegsgebrauch. Bekannt ist nemlich die Schlinge des Amerikanischen Gaucho, das Schlingseil womit der Kirgise, auch manche Kosakenstämme und verschiedene Gebirgsvölker den Gegner vom Pferde reissen. Herodot (7, 85) meldet diese Kriegsart von

3) Esposiz. di gemme ant. n. 537, Opere varie II, 323.

den Persischen Sagartiern, Pausanias (I, 21, 8) von den Sauromaten, und auch die Parther waren *σειραφόροι*. In altgriechischen Werken sehn wir die Heldenleiche um welche gekämpft wird, durch den Fangstrick gefasst um sie im Feuer des Gefechts durch Gewandtheit den Feinden zu entreissen [4]). Im Alten Testament wird mit dem Fangseil in Verbindung das Netz genannt. Jesaias sagt (8, 14): „er wird ein Felsenstück zum Straucheln seyn für die beiden Häuser Israels, Schlinge und Netze den Bewohnern Israels." Vgl. 2 Mos. 23, 33. 34, 12. Spr. Salam. 5, 22: *σειραῖς δὲ ἁμαρτιῶν ἑαυτοῦ ἕκαστος σφίγγεται*. Der Gebrauch des Fanggarns im Kampfe scheint wirklich auch von Sophokles berührt worden zu seyn. Hesych. *Ἐπισπάσει, ἐπιτεύξεται. Σοφοκλῆς Ἀτρεῖ ἢ Μυκηναίαις ἐπὶ τῶν τοῖς λίνοις λαμβανόντων:* denn schwerlich ist unter *λίνα* ein blosses Seil, *σειρά* zu verstehen. Hierdurch wird das ungeheure Bild im Agamemnon klar (330):

Ὦ Ζεῦ βασιλεῦ καὶ νὺξ φιλία,
μεγάλων κόσμων κτεάτειρα,
ἥτ' ἐπὶ Τροίας πύργοις ἔβαλες
στεγανὸν δίκτυον, ὡς μήτε μέγαν
μήτ' οὖν νεαρῶν τιν' ὑπερτελέσαι
μέγα δουλείας
γάγγαμον, ἄτης παναλώτου.

Dieselbe alte Art zu fahen ahmt auch Klytämnestra nach indem sie dem Agamemnon im Bade das Gewand überwirft, obwohl der Dichter selbst diess mit dem Fanggarn des Fischers und Stellnetz des Jägers, als einem zu seiner Zeit gewohnten und anschaulicheren Bilde, vergleicht [5]). Diesel-

4) S. den Kampf um die Leiche des Achilles Mon. dell' Inst. archeol. I, 34. Eben so bückt sich in der einen Statuen-Gruppe von Aegina einer der Troer um nach dem gesunkenen Helden die Schlinge zu werfen. Bullett. 1835 p. 186.

5) Choeph. 941:

Τί νιν προσείπω, κἂν τύχω μάλ' εὐστομῶν;
ἄγρευμα θηρὸς ἢ νεκροῦ ποδένδυτον

ben Netze giebt er der Ate, der Dike, dem Schicksal, dem Hades [6]). Durch das Netz als Waffe gegen Menschen scheint sowohl die Dichtung veranlasst dass Ares und Aphrodite von Hephästos mit einem Netz umgarnt werden, als auch die dass Dionysos seine Gegner mit Weinreben umstrickt, die Giganten nach einem Vasengemälde des Duc de Luynes (pl. 19) und nach Nonnos (48, 46), den Glaukos nach Theolytos bei Athenäus (7 p. 296 a), und diess Mittel wird auch in den Kyprien gegen den Telephos angewandt. Endlich möchte in demselben Umstand auch das *ἀγρηνὸν* oder Fangnetz als ein wollenes netzförmiges Uebergewand der Wahrsager [7]) und

---

δρύτης κατασκήνωμα, δίκτυον μὲν οὖν·
ἄρκυν δ' ἂν εἴποις καὶ ποδιστῆρας πέπλους.

Agam. 1297 *πημονὴν ἀρκύστατον — ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος.* V. 1304 *ἄπειρον ἀμφίβληστρον ὥσπερ ἰχθύων.* Eumen. 437:

Ἀλλά νιν κελαινόφρων ἐμὴ
μήτηρ κατέκτα, ποικίλοις ἀγρεύμασιν
κρύψασ', ἃ λουτρῶν ἐξεμαρτύρει φόνον.

Lycophr. 1375 *πεφασμένος — ἐν ἀμφιβλήστροις, ἔλλοπος μύνδου δίκην,* Nonn. ad Gregor. Naz. in Creuz. Meletem. I p. 85 *ἄρκυς δέ ἐστιν εἶδος δικτύου παχυσχοίνου. ὃ ἱστῶσι πρὸς θήραι λεόντων ἢ ἄρκων ἢ ἐλάφων ἢ κατὰ τῶν ἄλλων ζώων.*

6) Prom. 1114 *ἀπέραντον δίκτυον ἄτης.* Pers. 85 *παράγει βροτὸν εἰς ἄρκυας ἄτα.* Agam. 1593 *τῆς δίκης ἐν ἕρκεσιν.* ib. 792 *ἐντὸς δ' ἂν οὖσα μορσίμων ἀγρευμάτων.* ib. 1086 *δίκτυόν τί γ' Ἅιδου.* Sept. 603 *ταὐτοῦ κυρήσας ἐνδίκως ἀγρεύματος.* So Euripides Iph. T. 77 *ὦ Φοῖβε, ποῖ μ' αὖ τήνδ' ἐς ἄρκυν ἤγαγες Χρήσας.* Ibykos *Ἔρος αὖτέ με — ἐς ἄπειρα δίκτυα Κυπρίδος βάλλει.* Ariphron Scol. *κρυφίοις Ἀφροδίτης ἄρκυσι θηρεύειν.* Platon Euthyd. p. 302 b. *ἄπορόν τινα στροφὴν ἐφευγόν τε καὶ ἐστρεφόμην ἤδη ὥσπερ ἐν δικτύῳ εἰλημμένος.* Schon Homer Il. V, 487:

μήπως, ὡς ἀψῖσι λίνου ἁλόντε πανάγρου
ἀνδράσι δυσμενέεσσιν ἕλωρ καὶ κύρμα γένησθε.

7) Poll. IV, 116. *τὰ δὲ ἐπιβλήματα ξυστίς — ἀγρηνόν· τὸ δ' ἦν πλέγμα ἐξ ἐρίων δικτυῶδες περὶ πᾶν τὸ σῶμα, ὃ Τειρεσίᾳ ἐπεβάλλετο ἢ τινι ἄλλῳ μαντικῷ.* Etym. M. p. 14. *ἀγρηνόν, ποικίλον ἐρεοῦν δικτυοειδές· καὶ ἔνδυμα δὲ ποιόν.* Hesych. *ἀγρηνά, δίκτυα, καὶ ἔνδυμα,* und *ἀγρηνόν, δικτυοειδές, ὃ περιτίθενται οἱ βακχεύοντες Διονύσῳ. Ἐρατοσθένης δὲ αὐτὸ καλεῖ γρῆνυν ἢ γρῆνον.* Das Letzte berichtigt Schöne de

zuweilen ihres Haupts, des Apollon [8]), seine Erklärung finden: denn die prophetische Natur weicht einer bändigenden und umstrickenden Gewalt, wenn sie dem Fragenden Rede steht, wie von Proteus und Silenos bekannt ist.

---

personarum in Eurip. Bacch. habitu scen. p. 54 s., der hingegen die Bedeutung des *ἀγρηνόν*, von *ἄγρα*, wohl nicht wahrscheinlich so erklärt: manifestum autem est, multiplici hoc et tortuoso filorum contextu figurate significari obscuritates et aenigmata divinationis.

8) Apollon im Maschengewand, ehmals in der Hadrianischen Villa zu Tivoli und von Winckelmann für weiblich gehalten Kunstgesch. VI, 1, 31, richtig erklärt von Uhden in Wolfs Museum und edirt von Gerhard Ant. Bildw. Taf. LXXXIV, 3. Auch die kreuzweise über den Dreifussdeckel und über den Dreifuss unter den Füssen des Apollon in zwei Statuen gelegten Tänien spielen mit dem Agrenon zusammen. Die eine dieser Statuen ist die Albanische von Raffei edirte, bei Müller in den Denkm. II, Taf. 12, 137, die andere in Neapel, Gerh. Neapels Ant. Bildw. S. 29 N. 92, Mus. Borbon. XIII, 41, Clarac M. de sculpt. pl. 485, 937. Die Verschiedenheit beider wies O. Jahn nach, Vasengem. S. 6 Not. 3. [Auf Vasen sieht man öfter das Agrenon liegend über der Cortina. Eine Muse mit demselben bekleidet erwähnt Gerhard Beschr. Roms II, 2 S. 125 und Cavedoni weist im Mus. del Catajo p. 76 eine Thalia in diesem Agrenon nach und dieselbe in der "geharnischten Melpomene" Müllers in dem Handbuch §. 393, 3. Wieseler will die Vaticanische Statue Dionysos nennen in der Zeitschr. f. die Alterth. Wiss. 1845 S. 105 ff. oder Bacchum aliquem h. e. dei Bacchi sacerdotem et ministrum. Das Eine nach dem sonderbaren Gedanken dass in den Bacchen des Euripides Dionysos im Agrenon aufgetreten sey weil von ihm V. 424 gesagt ist: *ἐν ἄρκυσιν γὰρ ὢν Οὐκ ἔστιν οὕτως ὠκὺς ὥστε μ' ἐκφυγεῖν*: sonderbar schon darum weil hier *ἐν ἄρκυσιν* rein figürlich ist, mit Bezug auf *τήνδ' ἄγραν ἠγρευκότες* V. 407. Das Andre weil man im Bruch wo der Kopf abgestossen ist Raum für einen Bart in Uebereilung angenommen hatte. Der bärtige Dionysos aber ist sicher nicht gemeint wo auch dem Dionysos das Agrenon beigelegt wird, sondern der Thebische, der Jüngling: daher nun Bacchus aliquis h. e. dei Bacchi sacerdos, dem aber das Agrenon nicht zusteht].

Todesart des Aeschylus *).

Taf. XVI, 54.

Die Todesart des Aeschylus in dem *βίος Αἰσχύλου*, wohl der ältesten Quelle (der Grundlage nach) für uns, ist wie von den Alten allgemein, so auch von den Neueren gewöhnlich als wirkliche Thatsache genommen worden. Dafür halten sie Winckelmann, Visconti, dafür noch Bernhardy (Griech. Litt. 2, 745); F. A. Wolf nennt sie eine Fabel (Vorles. über Griech. Litt. S. 244). Auch mir ist nie zweifelhaft gewesen dass von den Todesarten die Sotades (unter Ptolemäus Philadelphus) bei Stobäus (Serm. 98, 9) zusammenstellt, obgleich er sie alle mit einer ernsten Betrachtung über die Ungerechtigkeit der Vorsehung verbindet, ausser der vorangestellten des Sokrates nichts wahr sey:

πουλύποδα φαγὼν ὁ Διογένης ὠμὸν τέθνηκεν·
Αἰσχύλῳ γράφοντί [τι] ἐπιπέπτωκε χελώνη·
Σοφοκλῆς ῥᾶγα φαγὼν σταφυλῆς πνιγεὶς τέθνηκε·
κύνες οἱ κατὰ Θρᾴκην Εὐριπίδην ἔτρωγον·
τὸν θεῖον Ὅμηρον λιμὸς κατεδαπάνησεν.

Nur was zu der Dichtung über den Tod des Aeschylus Anlass gegeben habe, welcher Sinn darin versteckt sey, war mir dunkel und über eine Vermuthung bin ich auch jetzt noch nicht hinausgekommen.

Dass der Adler die Schildkröte hoch aus der Luft auf Felsen niederfallen lässt, ist aus der Aesopischen Fabel bei Babrios u. A. bekannt [1]). Wer in Griechenland darauf ge-

*) Rhein. Mus. 1849 S. 139. 285.

1) Babr. fab. 117. Bei Knoche Babrii fab. et fragm. p. 176. Wenn das Fragment bei Suidas v. *νῦν δὲ σωθείην* mit Recht choliam-

achtet hat, in welcher Region die dort so häufigen Adler sich halten und welche Felsen sich ihnen überall darbieten um Schildkröten darauf zu zerschmettern, der wird nicht begreifen, wie ein Greis sich einen Ruhesitz in solch einem Revier aufsuchen mochte. Im Schreiben traf den Aeschylus die Schildkröte, sagt Sotades und auch der schwache Aelian (H. A. 7, 16); er sass auf einem Felsen, nach Gewohnheit philosophirend und schreibend, sein Kopf war kahl, der Adler meinte daher der Kopf sey ein Felsen, ein andrer Felsen also, wonach man den worauf Aeschylus sass nicht veranlasst ist für einen sehr hohen Felsen zu halten. Bei Valerius Maximus (9, 12) sitzt der Dichter schicklicher aprico in loco, der Adler erhebt über ihn (ganz aus seiner Nähe) eine Schildkröte und wirft sie ihm, getäuscht durch den Glanz des haarlosen Schädels, auf den Kopf. Diess ist noch lächerlicher als das Andre. Der Künstler dem wir die bekannte Stoschische Paste verdanken, hat sich seines Rechts bedient die Sache ganz in das Gebiet des Wunderbaren hinüberzuziehen und von aller Frage nach dem Möglichen oder Wirklichen zu befreien. Der Dichtergreis setzt nemlich eine Trinkschale an, was ihn in die Stadt, in die Nähe wenigstens einer Wohnung, wo die Adler nicht zu weilen pflegen, versetzt und zum Grund die Sagen hat dass Aeschylus seine Tragödien vom Wein erwärmt gedichtet habe, von Dionysos im Traum

---

bisch hergestellt wird, was wohl nicht (mit Bernhardy Suid. p. 1024) zu bezweifeln ist, so hatte eine andre Recension der Fabel einen andern, erweiterten Ausgang. Aus einer hexametrischen Sammlung ist bei Schol. Aristoph. Equ. 534 und Suid. v. *στυφελισμούς* — *καὶ ἐν Μυθικοῖς·*

Ὅθι στυφελῶν ἐπὶ πετρῶν
ὀστρακόεντά τε νῶτα καὶ ἀγκύλα γυῖα κεάσθη.

Phaedr. II, 6. Avian. 2. Aesopi fab. ed. Cor. 61 p. 37. 312. Auf eine andre Fabel von Adler und Schildkröte scheint Achäos im Satyrspiel Omphale zu deuten:

Ἠλίοκετ' ἄρα καὶ πρὸς ἀσθενῶν ταχὺς
καὶ πρὸς χελώνης αἰετὸς βραχεῖ χρόνῳ.

zum Dichten aufgefordert worden sey [2]) — Sagen die ihren Grund wiederum in einer treffenden Vergleichung seiner Poesie mit Dionysischer Begeisterung haben — und der Adler hält vorsichtig die Schildkröte über das kahle Haupt, was freilich mit der Erzählung des Valerius übereinstimmt, indem es einem scharfen Zielen des Adlers aus der Höhe in einer poetischeren Fassung der Geschichte entspricht, während die verständigeren Erzähler der Anekdote dem Zufall übertragen konnten dass die Schildkröte gerade den kahlen Schädel traf. So heisst es ausdrücklich in dem Leben: ἀετὸς γὰρ χελώνην ἁρπάσας ὡς ἐγκρατὴς γενέσθαι τῆς ἄγρας οὐκ ἴσχυσεν, ἀφίησι κατὰ πετρῶν αὐτὴν συνθλάσων τὸ δέρμα, ἡ δ' ἐνεχθεῖσα κατὰ τοῦ ποιητοῦ φονεύει αὐτόν. So lässt Aelian den Greis auf einem Felsen sitzen. Allein dann müsste dieser sich von Gela um zu dichten und zu schreiben sehr weit entfernt haben: denn Felsen giebt es in der Nähe von Gela nicht. Ich will über die Lage des Orts, jetzt Terranuova, aus meinem Tagebuch ausziehen was ich

2) Nach Winckelmanns Bemerkung P. grav. de Stosch IV, 1, 51; Mon. ined. n. 167. Tölken giebt in seinem erklärenden Verzeichniss der k. Preussischen Gemmensammlung (worin er leider dem Leser Rückweise auf die Stoschische nicht vergönnt hat) die Paste S. 313 N. 25, von der eine Abbildung in Panofkas Tod des Skiron und des Patroklos Taf. IV, 8 eine richtigere Vorstellung giebt als die vergrösserte bei Winckelmann und Visconti Iconogr. gr. pl. III, 10. Bei Tölken folgt N. 26: „Karneol. Aeschylus hält sitzend eine tragische Maske auf seinen Knieen und erhebt redend die eine Hand. v. St.," wogegen der von Winckelmann im Katalog N. 50 als Aeschylus gegebene Achat-Onyx, ein Kahlkopf mit Reblaub bekränzt, mit Recht eine andre Stelle und Benennung erhalten hat. Im Agamemnon of Aeschylus von John S. Harford London 1831 ist p. XV eine schöne und prüfenswerthe Gemme gestochen mit Unterschrift Aeschylus, doch ohne Angabe der Herkunft: stehende Figur, im Mantel, mit kahlem Kopf, eine Rolle in der Rechten, mit der Linken deutend nach unten, wie in Auseinandersetzung. Das Gesicht ist der Büste entschieden ungleich. Zugleich ist die Gemme mit Adler und Schildkröte gegeben und die Fabelhaftigkeit der von verschiedenen Autoren erzählten Geschichte bemerkt.

bei einem kurzen Aufenthalt niederschrieb. „Die Säule eines Tempels, das einzige Monument von Gela über der Erde, ist auf dem östlichen Ende des langen Hügels am Meere, den die von Friedrich II gebaute Stadt auf dem Boden der alten, nur nicht so vollständig, einnimmt. — — Hier hat man nun, wenn man nach Afrika schaut, den einmündenden Gela links in der Nähe und das Meer mit der berühmten Fruchtbarkeit der Ebene, worin jetzt, da Bewässerungskunst angewandt wird, die Preise sehr hoch und im Steigen seyn sollen; der Halbkreis der nicht sehr hohen Berge, ein stark bepflanzter Hügel östlich gleich hinter dem Fluss, endlich die schöne Höhe der Stadt machen das einfache Bild der Lage aus. Die Gräber am andern Ende der jetzigen Stadt, auf der westlichen Seite zu sehen, ward es für heute zu spät. Sie werden aus Mangel an Bausteinen häufig zerstört. — — Die Bausteine holt man jetzt 6 — 7 Miglien weit her auf Maulthieren herbei; wenn gleich auf dem Wege hierher (zu den Gräbern) eine Felsenschichte zu Tage liegt, so scheint doch diese nicht weiter zu reichen als die Strasse und nicht tief zu seyn. So wurden also in Gela die Todten in die Erde versenkt gerade wie die unsrigen, nicht tiefer und ohne Hügel, wovon wenigstens keine Kunde hier ist, die Gräber nicht grösser als die unsrigen, die Särge meistentheils von gebrannter Erde. Uebrigens gedeiht in diesem Strich am besten die Indische Feige, der Wein den wir tranken war schlecht und Bäume sind in dieser Nähe Nebensache. Die Lage von Gela ist demnach keineswegs reizend, auch fehlte dem Ort ausser den Steinen zur Mauer ein Hafen, eine Bucht. Aeschylus muss Athen hier doch sehr vermisst haben.“

Das Epigramm auf dem Grabmal des Aeschylus in einem Zusatz zu dem Leben:

αἰετοῦ ἐξ ὀνύχων βρέγμα τυπεὶς ἔθανον,

ist gleich so vielen andern erdichtet. Denn Glauben verdient die Nachricht in dem älteren Leben selbst, dass die schönen zwei Distichen welche Pausanias (1, 14, 5) und Athenäus (14, p. 627 d) dem Aeschylus selbst beilegen, an

dem Grabmal bei Gela eingeschrieben waren. Zugleich enthält das Leben den Umstand, dem Aeschylus sey über sein Lebensende der Orakelspruch gegeben worden: *οὐράνιόν σε βέλος κατακτανεῖ.* Auf diesen deutet selber orakelmässig auch Aelian: *ὁ ἀετὸς — ἀφῆκεν ἣν κατεῖχε χελώνην, καὶ ἔτυχε τοῦ προειρημένου τὸ βέλος* und bei Plinius 10, 3 ist die Sache noch weiter dahin ausgesponnen, dass Aeschylus gerade an einem heiteren Tage sich dem offnen Himmel auszusetzen gewagt habe und so dem Geschick entgegengelaufen sey (denn diess und nicht die Voraussagung eines bestimmten Todestages möchte in seiner Quelle gemeint gewesen seyn): quae sors interemit poetam Aeschylum, praedictam fatis, ut ferunt, eius diei ruinam secura coeli fide caventem. Durch diess Orakel wird die Geschichte völlig ähnlich dem Tode des Odysseus nach dem Orakel aus dem Meer, nemlich durch den Stachel eines Roggen an der Lanze des Telegonos. Aber hier ist die Todesart ersonnen für das Orakel und wie durch eine Kluft ist von der mythischen Welt die wirkliche, welcher Aeschylus angehörte, geschieden; in der Erzählung von seinem Tod muss umgekehrt das Orakel das Spätere und zu dem Ereigniss hinzugedichtet seyn. Und in der That scheint es in dem Leben zu einer Erklärung der wunderbaren Erscheinung, die behauptet wurde, angeführt zu werden. Valerius Maximus übergeht es daher, er bedurfte dieser Erklärung nicht, da er eine andre in der Täuschung des Adlers suchte, der den glänzenden Schädel etwa für einen weissen Kieselstein versah, während das Leben (wie auch Suidas) die Kahlköpfigkeit nicht berührt. Viel besser das Andre. Als eine natürliche Begebenheit oder blosser Zufall war die Sache durchaus nicht glaublich, doch war sie berichtet: den Widerstreit zu heben, den Anstrich des Wahrscheinlichen zu gewinnen, zog man sich in das Gebiet des Wunderbaren zurück: denn wer nicht allen Glauben an Orakel aufgegeben hatte, musste auch zugeben was mit einem Orakel zusammenhieng, wenn es nur nicht

naturwidrig war. Das Orakel wäre demnach eine Voraussetzung, gemacht zur Erklärung des seltsamen Berichts.

Ich gestehe dass nach der Vorstellungsart gewiss sehr Vieler im Alterthum diese Erklärung mir mehr zusagt, als die aus neuester Zeit welche K. Lehrs sich ausgedacht hat (im Rhein. Mus. 1848 6, 70). Er hält es für reinen Spass, für einen gutmüthigen Spass: eine recht derbe Glatze ziemt dem Grossvater der Tragödie wohl, wie dem Euripides, boshafter gescherzt, solch ein infamer Tod, durch Hunde. Ich weiss nicht warum für den Vater der Tragödie ein kahler Kopf bezeichnend seyn sollte, da er so viele andre berühmte Männer, wie Diogenes, Aristoteles, Hippokrates, Lysias, Asklepiades und viele unbekannte bedeutende antike Bildnisse auszeichnet, und das Zusammenbringen des kahlen Schädels mit der sinnreichen Jagd des Adlers gleicht einem Scherz sehr wenig. Auch denke ich mir das Bild des Aeschylus viel zu tief in die Vorstellungen seiner Zeitgenossen, seiner Nachkommen und bald durch Bildnisse in die des ganzen gebildeten Alterthums eingeprägt, als dass ich seine Glatze für einen Scherz halten könnte, die mir vielmehr als Hauptmerkmal seines wirklichen Bildes in jener unschätzbaren Büste des Capitolinischen Museums gilt.

Das Herabfallen einer Schildkröte aus den Klauen des Adlers muss vielmehr, wie es scheint, als ein Wunderzeichen aufgefasst werden. So lässt in der Ilias ein Adler, von Zeus gesendet, bei dem Altar des Zeus, an welchem Agamemnon fleht, ein Hirschkalb niederfallen zum ermuthigenden Zeichen. Dem Alexander, als er vor Tyrus im Begriff war das erste Opferthier zu weihen, lässt nach Arrian ein Raubvogel einen Stein auf den Kopf fallen, was der Mantis dahin deutet dass er die Stadt einnehmen werde, sich selbst aber an diesem Tag zu hüten habe. Wenn Aristophanes sagte, Finsterniss brach ein als Aeschylus gestorben war, (Aristid. 14 p. 145) — und wenn die Sonne untergeht, sagt Shakespeare, was kann uns anders erwarten als Nacht? — konnte leicht begeisterte Verehrung auch dieses dichten dass

Aeschylus nicht eines natürlichen Todes gestorben, sondern durch ein Wunderzeichen dem Leben entrückt worden sey, was dann buchstäblich verstanden aus einer Poesie in Sage übergegangen ist. Dioskorides nennt ihn einen der Halbgötter so wie Hermesianax den Homer ἥδιστον πάντων δαίμονα μουσοπόλων. Eine andre Art wie die Götter einen Sterblichen auszeichnen ist die dass der Blitz in sein Grab schlägt, wie von dem des Lykurgos und dem des Euripides erzählt wurde (Plut. Lycurg. 31): dadurch wurde der Ort heilig, unzugänglich, quod eum deus sibi dicasse videtur, Plin. 15, 15, 17.

Hr. Prof. Bergk theilt mir in Bezug auf obige Vermuthung die weitere schöne Vermuthung mit, dass vielleicht ein Bild des Dichters, vielleicht auf der Grabstele zu Gela, die häufig von Wanderern aufgesucht werden mochte, ein Bild des Dichters mit dem Adler und der Schildkröte darüber Anlass zu der Vorstellung des Steins gegeben haben möge. Der Adler mit der Schildkröte über dem Dichter sey wohl nichts Andres gewesen als ein Heil und Glück verkündendes Wahrzeichen, wie dergleichen die ältere Kunst zumal anzubringen liebte, vgl. Plinius 35, 4, 28. „Später, wo man das Verständniss dieser Dinge mehr und mehr einbüsste, lag nichts näher als darin eine Anspielung auf den Tod des Dichters (oder vielmehr den Ausdruck einer Todesart) wahrzunehmen. Dass der Adler gerade eine Schildkröte, nicht eine Schlange oder ein andres Thier erbeutet hat, ist wohl von keiner Bedeutung und mag in der localen Anschauung seinen Grund haben.“ Das Letzte ist mir doch sehr zweifelhaft und das Gemälde des Nikias in der angeführten Stele des Plinius ist selbst als Ausnahme zu betrachten und unverständlich. Plinius sagt: alterius tabulae admiratio est puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Ich vermuthe sogar bestimmt eine Lücke hier und dass der Ad-

ler nicht zu dem Bilde mit Vater und Sohn gehörte[3]). Denn jenes Wahrzeichen bedeutet ganz seiner Natur nach sonst eigentlich einen drohenden, aber unglücklich ausfallenden Angriff, wie in der Ilias (12, 200), in der Antigone (Allg. Schulzeitung 1829 N. 25), in der Aeneïs (11, 751) u. a. Dichtern, so in Gemälden: jedenfalls einen Kampf auf Leben und Tod. So finden wir es bei dem Kampf des Ares und eines Giganten (Elite céramograph. 1, 7), bei dem zwischen Memnon und Achilleus (de Witte Vases de Mr. M. n. 59) und nur isolirt auf Münzen, Gemmen u. s. w. mag es meistentheils von unbestimmter Bedeutung gewesen seyn. Dass der Adler einen Hasen, einen Fisch raubt hat nicht den gleichen Sinn: denn die Schlange besiegt oft noch in der Luft unter seinen Klauen selbst ihren Sieger. Die Schildkröte scheint umgekehrt für den Adler unüberwindlich und doch findet er ein Mittel ihr beizukommen. Dieses eigenthümliche Verhältniss zwischen der Stärke und den Mitteln beider Thiere hat, wie eine Fabel, so vermuthlich auch ein Wahrzeichen von bestimmtem Sinn veranlasst, der vielleicht noch einmal errathen und in seinem Bezug auf Aeschylus treffend gefunden werden wird. Vor der Hand darf man vermuthen dass das symbolische Zeichen über dem Bilde des seinen Becher leerenden Dichters auf die politische Parthei hindeute, welcher er, wie unerreichbar und unüberwindlich er nach der Natur seines Geistes und Charakters in seiner Stellung als Theaterdichter auch scheinen mochte, dennoch zu weichen genöthigt wurde: und vielleicht ist gar die Mysterienklage nach der Oedipodee, welche Ol. 78, 1 nicht lange vor Hierons Tod aufgeführt wurde, der Adlerlist gegen die wohlgepanzerte Schildkröte verglichen worden. Die Ruhe seines hohen Geistes auch im Unterliegen würde dann der

3) Ueber die Menge der Lücken in allen Handschriften des Plinius belehrt uns jetzt gründlicher J. Sillig in der Vorrede zu Plinii nat. hist. praefatio l. XXXV p. XLV ss. Nicht einmal der Bamberger Handschrift traut er zu dass sie ganz frei von Lücken sey.

Becher des kahlköpfigen Marathonkämpfers und Dichters ganz wohl andeuten.

Nachdem diese Bemerkungen im Rheinischen Museum 1849 S. 285 mitgetheilt worden waren, ist Prof. Bergk auf eine neue Erklärung verfallen, die ich mir mit seinen eignen Worten nachzutragen erlaube. „Sie haben ganz recht, schrieb er mir, wenn Sie gegen mich behaupten, dass der Adler mit der Schildkröte ein Wahrzeichen von besonderer Bedeutung seyn muss; ich glaube jetzt den eigentlichen Sinn gefunden zu haben; Oppian in seinem verlorengegangenen Gedicht Ἰξευτικὰ hatte gleich zu Anfange berichtet dass der Adler, wenn er krank sey, auf Schildkröten Jagd mache und nach dem Genusse des Fleisches derselben genese. (Eutecnius Paraphr. Opp. p. 107 ed. Lehrs: ἐς δὲ τὸ τῶν νόσων ἄκος τὰς χελώνας ἐσθίουσιν). Stellt man sich den Dichter, wie auf dem geschnittenen Stein, mit dem Becher in der Hand vor, so liegt in dem Adler und der Schildkröte die Beziehung auf den Wein, mit dem der Dichter die Sorgen verscheuchte, ziemlich klar vor. Ich möchte also noch immer glauben, dass ein gleichzeitiges Kunstwerk, namentlich ein Relief auf der Grabstele des Dichters, Anlass zu jener Sage gab. Hier war aber der Tragiker gewiss nicht mit dem Becher, sondern meditirend oder schreibend dargestellt, und der Adler mit der Schildkröte darüber (vielleicht im Giebelfeld der Stele) sagte dann eben nur auf sinnige Weise: er ist genesen, von allem irdischen Leiden befreit. Das scheint nun dem Charakter der älteren Kunst ganz angemessen, später, wo der Sinn für solche Symbolik mehr und mehr abhanden kam, lag es nahe, jenes Mährchen zu erfinden.“ — Aufrichtig will ich zu dieser scharfsinnigen Vermuthung bekennen dass mir auch durch sie das Räthsel nicht recht überzeugend gelöst zu seyn scheint. Das Weintrinken des Aeschylus wird auf seine Dionysische Natur und Begeisterung bezogen, nicht auf Sorgen und Druck des Le-

bens, womit ihn belastet, ja bis zu dem Grade geplagt zu denken dass der Tod ihm, wie nach der altthrakischen Ansicht, als Wohlthat erschienen seyn müsste, wir keinen Grund haben. Dann ist auch die Meinung dass der Adler der Krankheit wegen auf Schildkröten Jagd mache, doch wohl als eine untergeordnete, vereinzelte, gelehrte zu betrachten, während die Erscheinung dass er es überhaupt thue, etwas allgemein Auffallendes und Anziehendes hat. Es kann diese Vermuthung wohl nur in einem Naturforscher aufgestiegen seyn, der das Fleisch der Schildkröten als besonders gesund ansah und ihm darum auch als Nahrung der Adler die gleiche Kraft beilegte, durch ihre Jagd auf Schildkröten seine Meinung erhärten wollte. Denn beobachtet hat Krankheit an Adlern schwerlich ein Sterblicher. Nicht zu übersehn ist dass Aristoteles nicht einmal jene Jagd erwähnt, sie auch in dem reichhaltigen Kapitel von dem Krieg unter den Thieren (9, 1) übergeht; auch Camus in seinen Noten zur Thiergeschichte und Buffon bei den Adlern berühren sie nicht. Der Graf de la Cepede in seiner Hist. natur. des quadrupèdes ovipares T. 1 p. 166 berichtet aus Kolbs Reise (2, 198) bei der Landschildkröte am Vorgebirg der guten Hoffnung, dass die grossen Seeadler, die Orfraie genannt werden, sehr gierig auf ihr Fleisch sind und wie sie sie hoch in die Lüfte entführen und sie mehrmals auf Felsen niederfallen lassen, führt aber dazu auch nichts ähnliches Einzelnes weiter an, sondern sagt nur, von jeher habe man den Europäischen Adlern denselben Instinct zugeschrieben, Jedermann kenne die Geschichte von Aeschylus, die er aus Conrad Gesner schöpft.

Zusätze.

S. 56. Dieser Candelaberfuss in Pompeji ist auch erklärt in Gerhards Archäologischer Zeitung 1849 S. 106 von Panofka, welcher mit mir in der Bemerkung zusammentrifft*), dass an die Candelaberbasen zuweilen einzelne Figuren aus Compositionen die für andre Bildwerke bestimmt gewesen waren, versetzt worden und dass dieses geschehen sey an dem in Rede stehenden zu Pompeji. „Dass die Figuren, sagt er, für eine Tafel bestimmt waren, leuchtet ein sowohl aus den (am Candelaber) wegen Mangel an Raum beschnittnen Flügeln der Nike als aus den über den Rahmen hinausreichenden zwei Figuren des Apoll und eben so aus der lodernden Fackelspitze der Alten jenseits der Einrahmung. — Dass dem so sey, beweist auch das herabhängende Lorbergewinde das nur, indem es auf der fehlenden Seite wieder emporsteigt und so einen hängenden Kranz bildet, eine sinnige und zugleich symmetrische Altarverzierung gewährt." Auch verkennt derselbe nicht dass Apollo, der die Hand ausstrecke, um die Schale sich füllen zu lassen, von der „Flügelfrau," die er Iris nennt, in der Originalcomposition in entgegengesetzter Richtung vorgestellt gewesen seyn müsse. Mit der demnach vorausgesetzten Beschaffenheit des Candelabers aber steht es in Widerspruch wenn dennoch in den ihm zur Verzierung dienenden Figuren eine Einheit,

*) Die vierte Lieferung der Zeitung wurde ausgegeben im Februar 1850, während die Handschrift zu diesem zweiten Bande schon im Anfang Octobers 1849 abgegeben war.

eine Delische Göttertrias gesucht wird, wo denn die opfernde Alte eine Hekate-Eileithyia abgeben muss. Der Künstler konnte zu seiner Zusammenstellung gerade dieser Figuren, wovon zwei allerdings, wären sie richtig zu einander gestellt, zu einander passen würden, bestimmt werden durch die Symmetrie in den beiden Altären und durch Gegensatz der üppigen Jugend der Nike und der unzierlichen Alten.

S. 109 Z. 23. Die grosse hier erwähnte Vase, die auch im Bullettino Napol. Anno V p. 129 s. besprochen wird, befindet sich im Brittischen Museum. S. Gerhards Archäolog. Anzeiger 1850 S. 152.

S. 220. Die Erklärung Homer und Penelope wurde von K. O. Müller Götting. Anz. 1837 S. 1957 bezweifelt, von O. Jahn aber nicht im Geringsten, Annali del I. a XIII p. 291. — Eine andre kleine Tafel mit Homer ist aus Fabretti bekannt, auch bei Montfaucon Suppl. T. IV P. 2 pl. 37. 2 Mus. Veron. p. 468 am Ende und Inghirami Gall. Omer. tav. 4. Er hat die Tänia um das Haupt und sitzt lesend auf einem Sessel, woran ein Horentanz oder dergleichen gebildet ist; eine Hand die nach seinem Kopf reicht, ist allein übrig von einer andern Figur.

Register.

Erklärte Stellen.

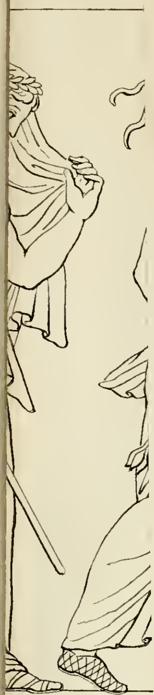
Kunstwerke.

Druckfehler.

S. 32 Z. 15 l. noch f. als. Letzte Z. l. ἀγωγή.
— 46 — 5 v. u. l. keiner näheren.
— 48 — 12 l. Loos.
— 81 — 19 l. denn f. dem.
— 120 — 12 l. hinzuzudenken.
— 228 — 6 l. verschlungenem.
— 229 — 5 l. Oenoson.
— 234 — 14 v. u. l. sich f. sie.
— 257 — 10 v. u l. welches f. welche.
— 275 — 12 l. hiernach.
— 300 — 14 l. hinten f. Chiaten.

Im ersten Band.

S. 58 Z. 15 v. u. l. Flussgottes.
— 123 — 16 l. vor 1687 f. von.
— 127 — 17 l. Hobhouse.
— 183 — 8 v. u. l. Heroen f. Herren.
— 368 — 3 v. u. l. einer f. reine.
— 260 — 13 l. Brunn f. Braun.
— 505 — 14 l. der der Jalysier.
— 508 — 9 v. u. l. welchen f. welchem.





Taf. I. 1



Taf. I. 2



Lithogr. von P. C. Witte in Köln

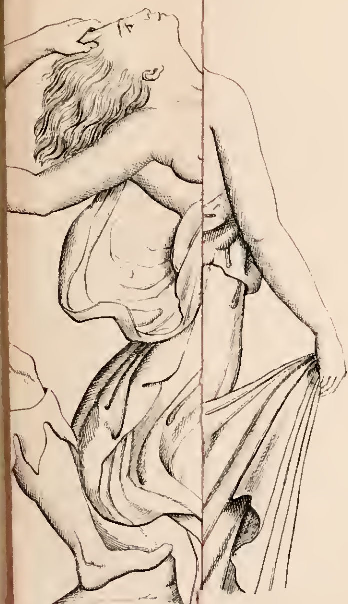


Lithogr v F C Welte in Köln.

Taf. II. 3.



Lithogr. · I. C. Hätter in Köln



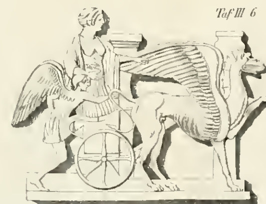
Taf. III 8



Taf. III 4



Taf. III 3



Taf. III 6



Taf. III 8



Lithogr. v. F. C. Witte, Köln.

Taf. V. 9.



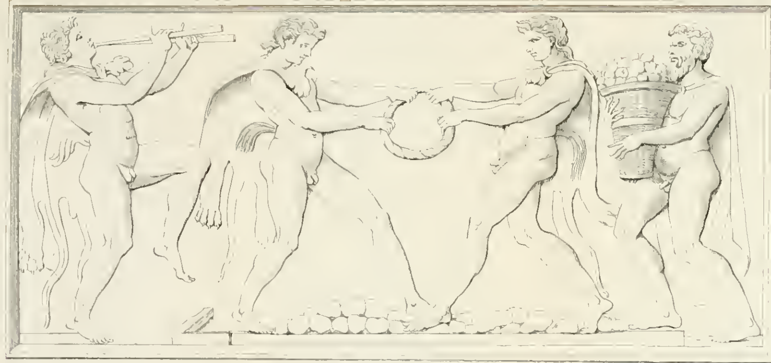
Lithogr von F. C. Witte.



Lithogr. … F. C. Witte



Taf VI 10





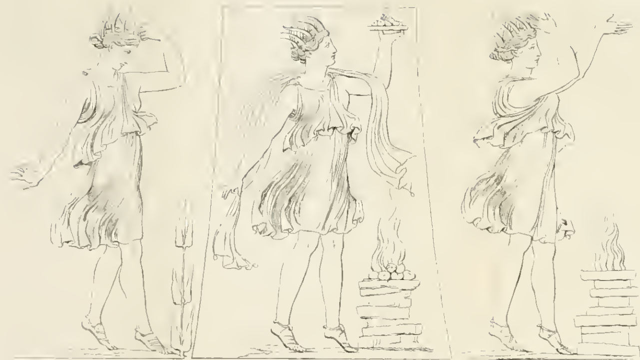
Taf VI 11



Taf. VII. 13.

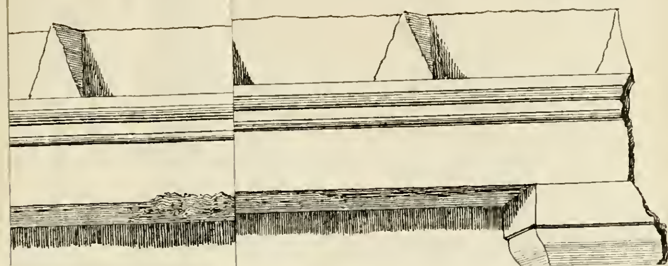


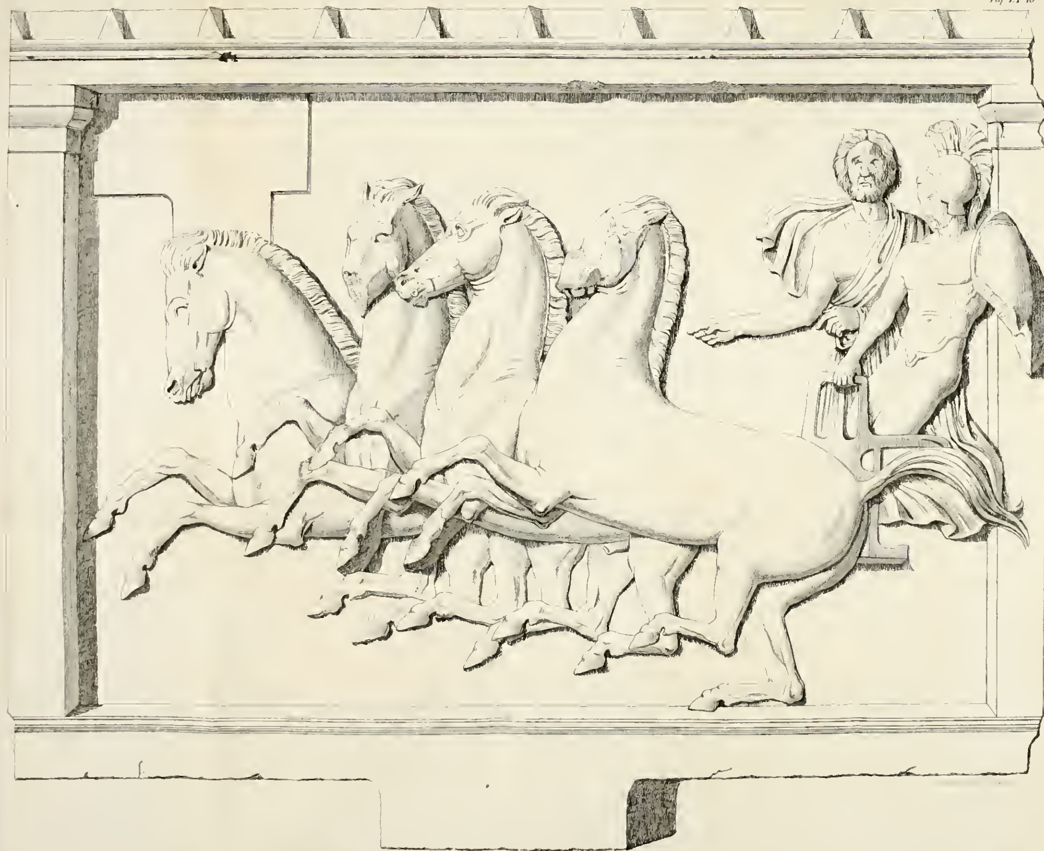
Lithogr. v. F. C. Witte


Taf. VII. 12.


Taf. VII. 13.








Taf. X, 16.

Taf X 16

Taf X 17

Taf. XI. 18.



Lithogr. von F. C. Witte.

Taf. XI. 19.



Taf. XI. 18

Taf. XI. 19



Taf. XII. 22.





Taf XII 20



Taf XII 21

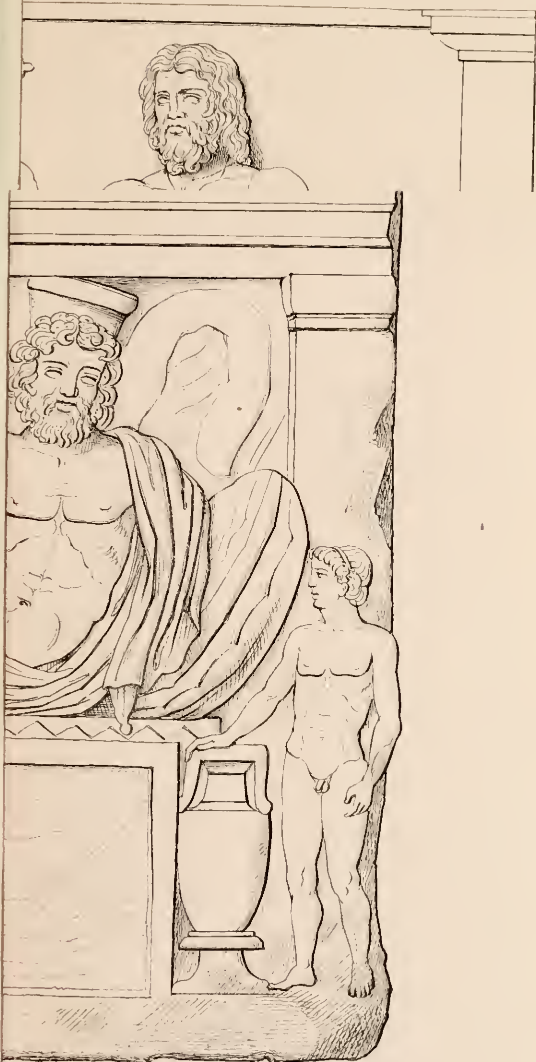






Taf XII 22





Taf XIII 23

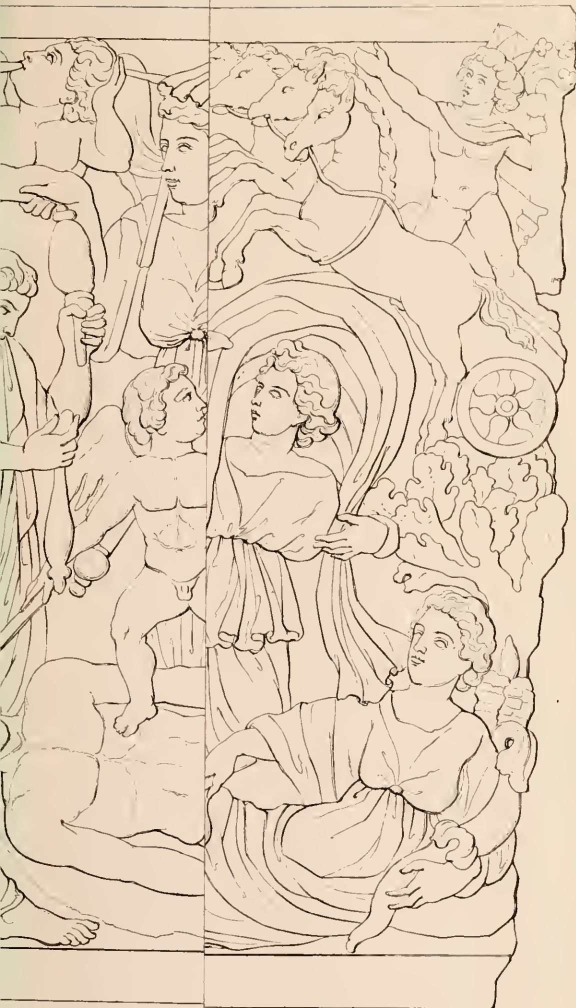


Taf XIII 24



Taf XIII 25









Taf XI 28

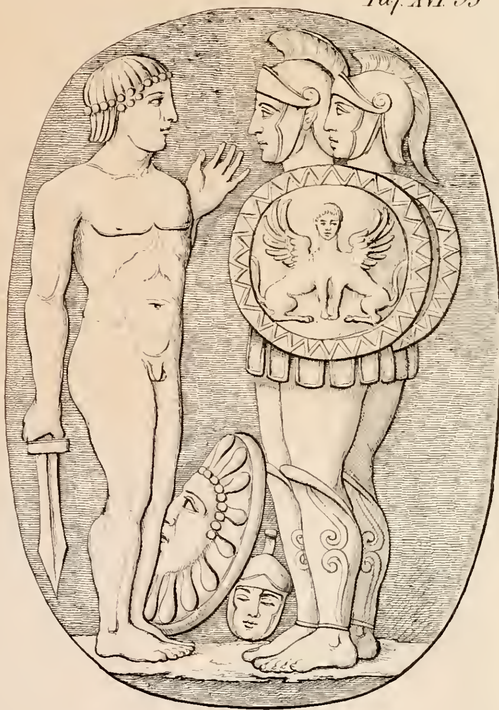


Taf XV

Taf XV 27



Taf. XVI. 33.



Taf. XVI. 34.



Taf XVI 30

Taf XVI 31

Taf XVI 32

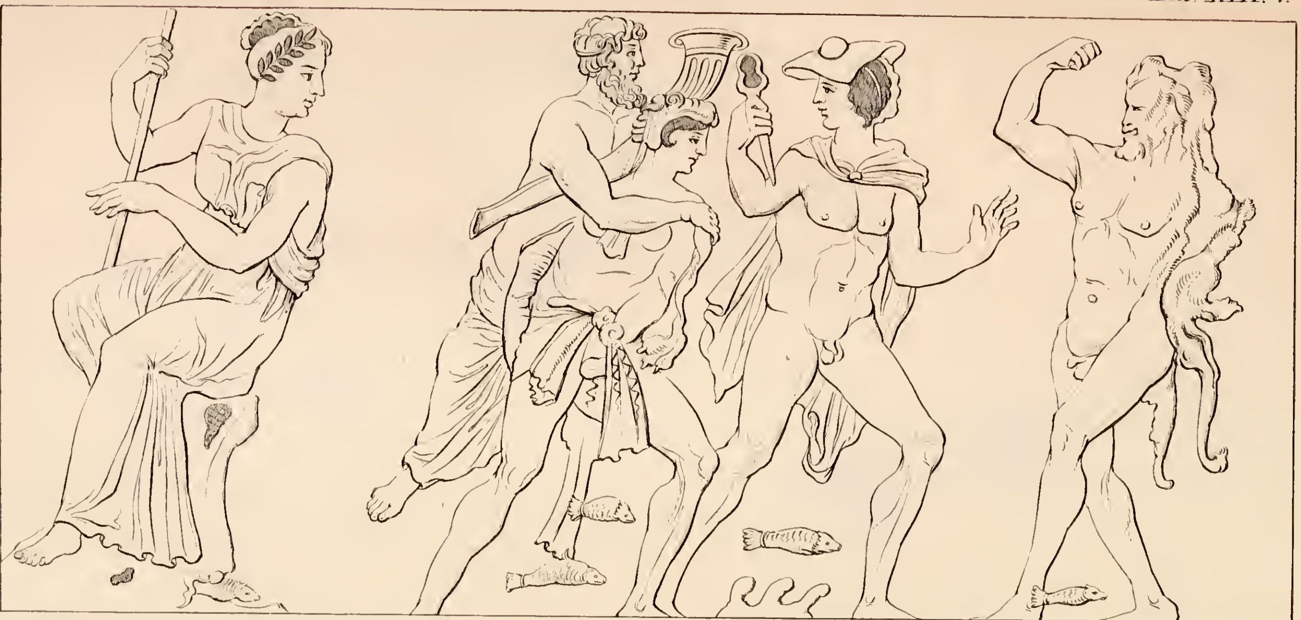
Taf XVI 33

Taf XVI 34



Taf. XVIII.

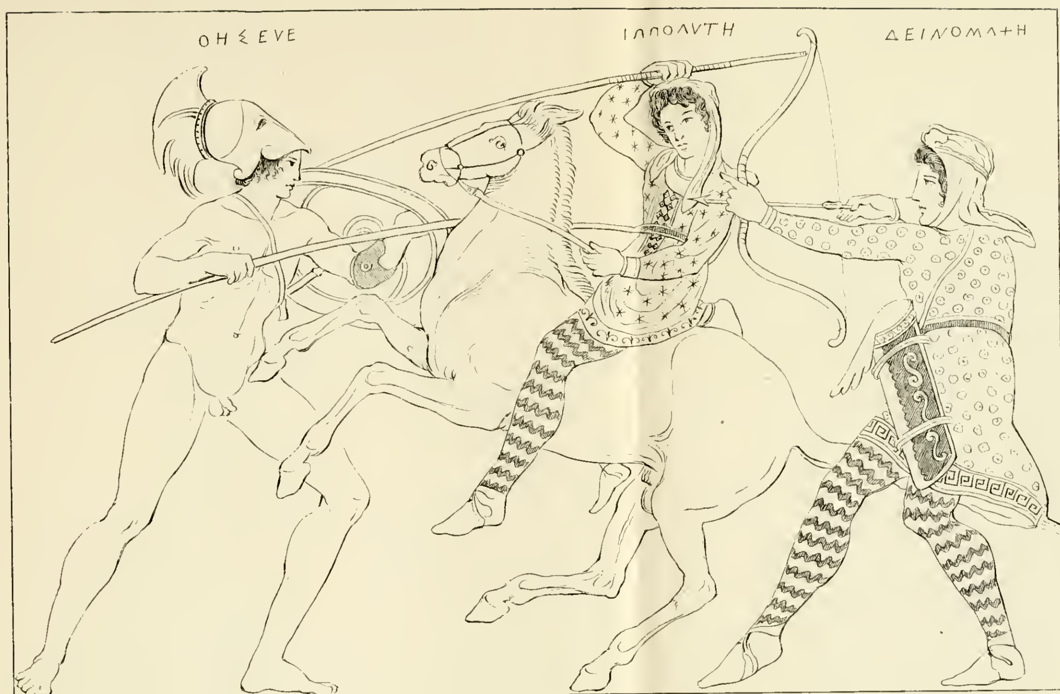




Lithogr. von J. C. Witte.



Taf. XXI. 1



Taf. XXI. 2

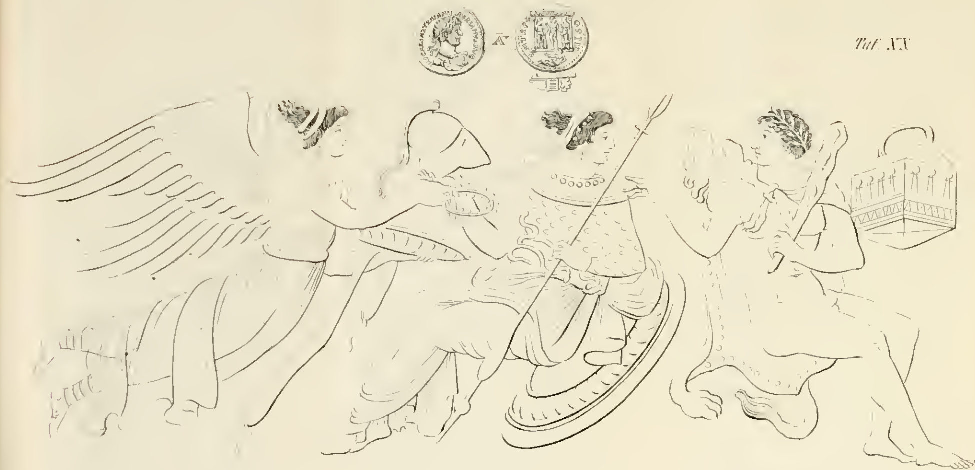


Taf. XX.



Lithogr. von F. C. Witte in Cöln

Taf. XX



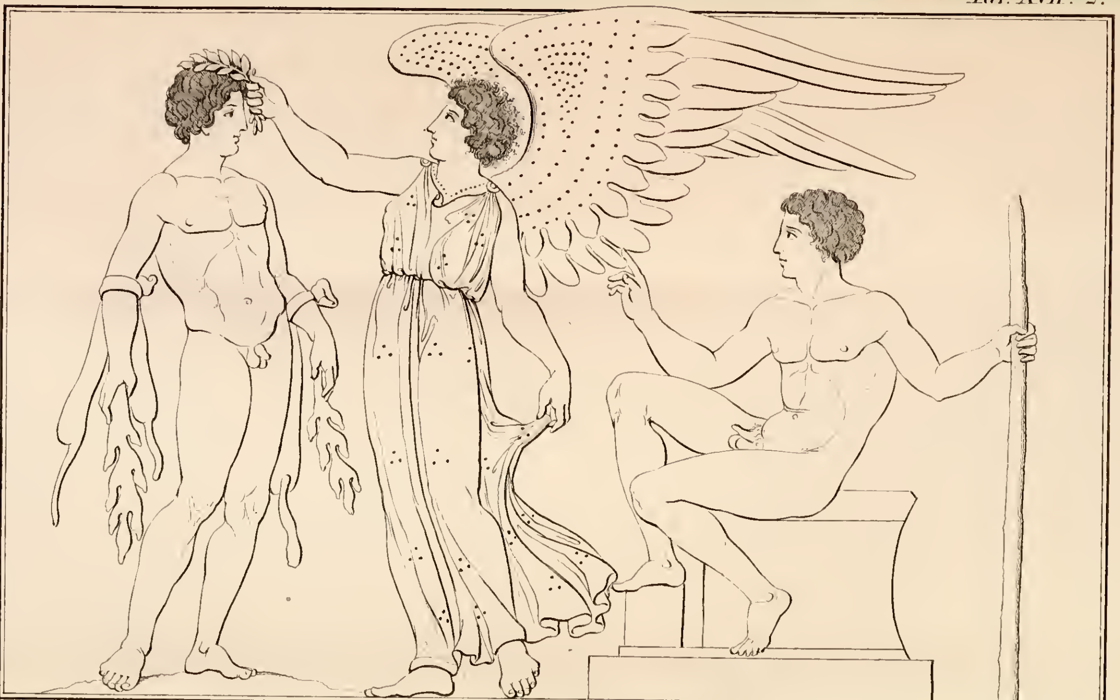

ΥΟΠΝΙΚ
ΚΑVΟΣ



Taf. XVI 2

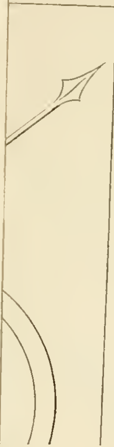



ΚΑVΕ
ΝΕΛΔΙΝ
ΚΟΦΥSΤ



Lith v. F C Wille

Taf. XXII 1.



C. Witte.

Taf XXII 1



Taf XXII 2



1.

Taf. XXIII. 2



Lithogr. von F. C. Witte in Cöln

XIV. 2.

F. C. Witte.

Taf XXIII 1

Taf XXIII 2



Taf. XXIV. 1.

IASON

Taf. XXIV. 2.



lithogr. v. F. C. Witte.


F. C Witte.

Taf XXV 1



Taf XXV 2



Taf. XXVI. 1.

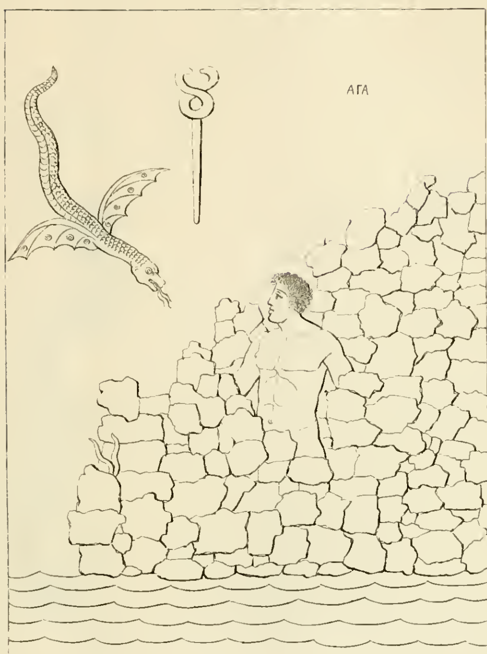


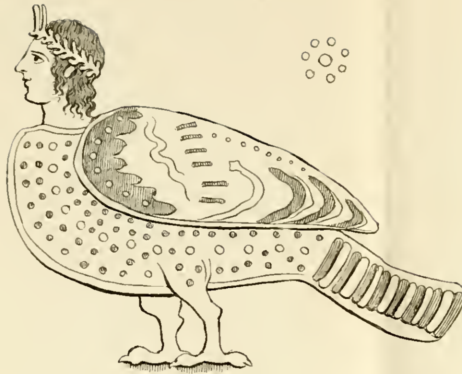
Taf. XXVI. 2.



F C Witte

Taf. XXVII.



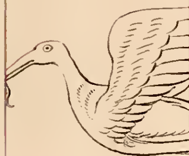


F. C Witte. Köln.





Taf. XXX. 1.



Taf. XXX. 2.



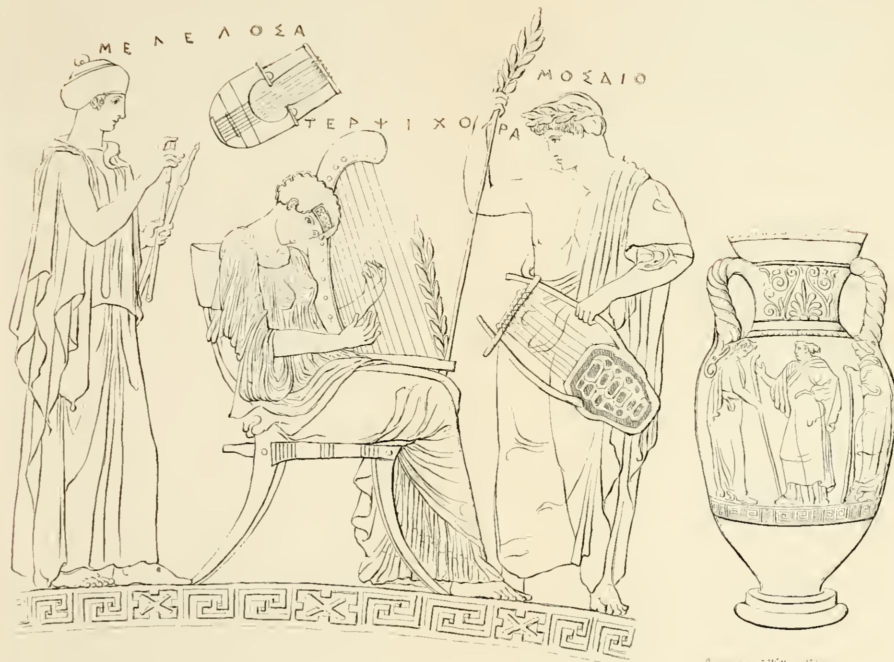
...itte in Köln.

Taf. XXX 1

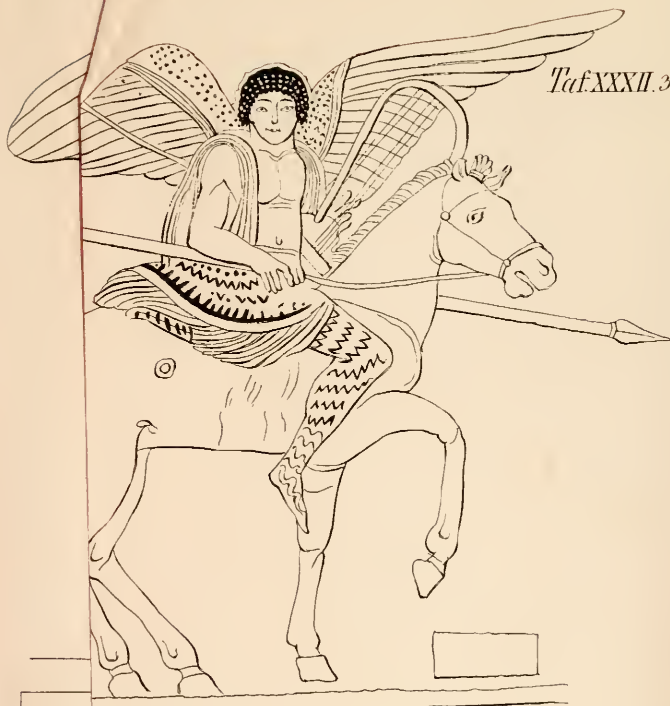
Taf. XXX 2.



Taf XXXI.



Taf. XXXII. 3.



Taf. XXXII. 4.

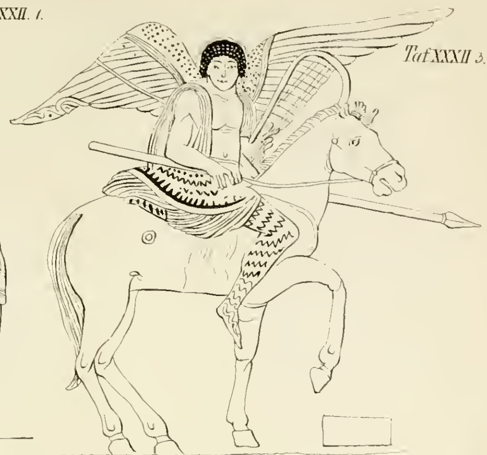


1/4.

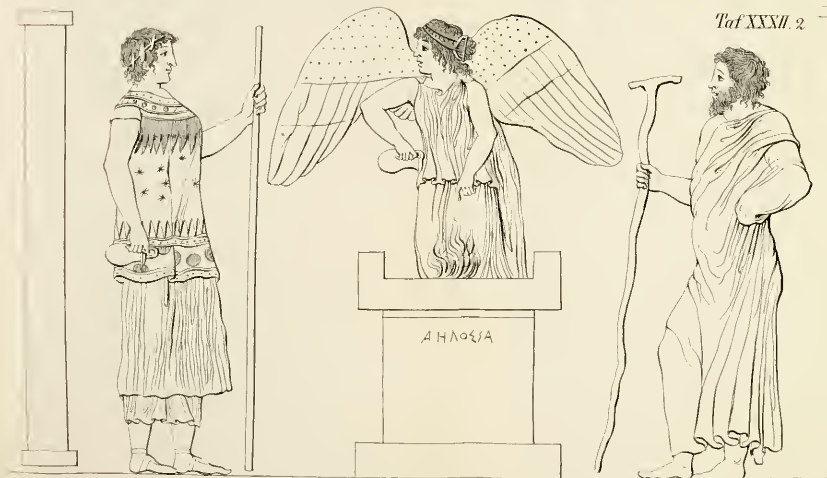
F. C. Witte



Taf XXXII. 1.



Taf XXXII 3.



Taf XXXII. 2



Taf XXXII. 4

Witte lithog




ΚΡΟΕΣΟΣ
ΕVΘVΜΟ



ΑΡΚΕΣΙΛΑΣ   ΣΟΜΘΑ   ΣΟΦΟΡΤΟΣ

ΙΡΜΟΦΟΡΟΣ   ΟΧΨΡΟ   ΣΟΛΑΜΟΟΦΙΛΣ

ΦΡΛΑΚΟΣ   ΜΑΕΝ

Lithogr. von F. C. Witte in Cöln.

Taf. XXXV. 2.



Taf XXXV 1



Taf XXXV 2

Taf. XXXVI.



Taf XXXVI



